

Санкт-Петербургский государственный университет
Факультет искусств

В. В. Азарова

**Фундаментальные концепты христианства
в произведениях Г. Берлиоза
“Осуждение Фауста”. “Детство Христа”**

**Fundamental Christian concepts
in H. Berlioz's works
'La Damnation de Faust'. 'L'Enfance du Christ'**

Печатается на основе Заключения учебно-методической комиссии СПбГУ, утвержденного 17 мая 2016 года, протокол №5, решения Ученого совета Факультета искусств от 27 июня 2016 года №81.04-4-6

Предисловие

Учебное пособие предназначено для самостоятельной работы студентов Санкт-Петербургского государственного университета по курсу «История зарубежной музыки», по направлению 073100 «Музыкально-инструментальное искусство», по профилю подготовки: «инструментальное исполнительство на органе, клавесине, карильоне» с присвоением квалификации (степени) – бакалавр.

В Главе 1 исследована проблема христианской веры как гуманитарной ценности в трагедийной литературно-музыкальной интерпретации Г. Берлиозом «Фауста» Гёте. Целью работы явилось обнаружение нового истолкования композитором неверия как зла, ведущего к осуждению и гибели человека – в свете новой романтической поэтики, нового мышления Берлиоза. Рассмотрены христианское содержание «Пасхальных песнопений» из светской кантаты для голосов, смешанного хора и симфонического оркестра «Восемь сцен из "Фауста" Гёте» (1828 – 1829); программа, музыкальная драматургия, особенности музыкального языка произведения, написанного в оригинальном вокально-симфоническом жанре «драматической легенды», – «Осуждение Фауста» (1845 – 1846). Выявлены особенности жанровой семантики легенды о Фаусте; новизной отличается применение методов комплексного анализа в исследовании концепта веры в музыкальном содержании следующих разделов партитуры: «Пасхальный гимн», Литания, эпизода из Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) и Апофеоз Маргариты. Показаны историческая закономерность возникновения художественной концепции Берлиоза в контексте развития искусства и литературы французского романтизма 1800 – 1840-х годов; связи «Осуждения Фауста» с основополагающими тенденциями развития романтизма – утверждением духовности и апологией христианской веры в творчестве Ф. Р. де Шатобриана.

В Главе 2 проведено исследование ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (ор. 25) как концепции вечности христианской любви. Произведение рассмотрено в свете эволюции жанров духовной музыки композитора, в связи с утверждением реализма во французском музыкальном искусстве, в контексте проявлений критики христианства в культурном пространстве Франции 1850-х годов. Новизной отличается применение методов комплексного анализа в исследовании духовных феноменов христианской «сторгэ» и христианской «агапэ» в музыкальной драматургии трех частей произведения: «Сон Ирода», «Бегство в Египет», «Приход в Саус».

Автор обращает внимание на жанровые признаки (оратории, старинной мистерии, симфонии и др.) синтетической музыкальной формы, на особенности драматургии и музыкального языка рассматриваемого сочинения Берлиоза для реконструкции процесса формирования и воплощения художественного замысла ораториальной трилогии, с целью обнаружения отличительных свойств вокально-симфонической концепции «Детства Христа», ее истолкования.

На основе писем и Мемуаров Берлиоза в Главе 2 освещены факты из истории создания и исполнения «Детства Христа», выявлены признаки психологического реализма в интонационном облике произведения; определены свойственные музыкальному романтизму и творчеству Берлиоза принципы программности и синтеза жанров (искусств).

Г. Берлиоз представил индивидуально неповторимую художественную интерпретацию фундаментальных концептов христианства: христианской веры («Осуждение Фауста») и

вечности христианской любви («Детство Христа»). В названных произведениях композитор интерпретировал величайшие таинства христианства, какими являются Пасха и Рождество. В книге обоснована актуальность идей христианства в операх и ораториях французских композиторов, в культурном пространстве Франции. Композиторы второй половины XIX и XX веков (Ш. Гуно, Ж. Массне, С. Франк, К. Дебюсси, П. Дюка, В. д'Энди, Ф. Пуленк, А. Онеггер, О. Мессиан) продолжая традицию Г. Берлиоза, представили музыкально-театральное воплощение таких фундаментальных концептов христианства, как Искупление, Заповеди Блаженств, благодать, христианское смирение.

Глава 1. Драматическая легенда Г. Берлиоза «Осуждение Фауста»

«... смерть художника, у которого нет веры и у которого
вместе с тем не хватает силы и стоицизма,
чтобы не верить...»
(Р. Роллан. «Берлиоз»)

«... его детская вера всегда дремала в нем»
(Теодор-Валенси. «Берлиоз»)

О христианской вере в литературе и искусстве раннего французского романтизма

Возникновение раннего романтизма во французской литературе совпало с периодом бурных социально-политических преобразований 1800-1814 годов. Новая поэтика запечатлела художественные особенности мировоззрения целого поколения писателей: Ж. де Сталь, Э. де Сенанкура, Ф. Шатобриана, А. де Ламартина, Жорж Санд, Б. Констан, А. де Виньи, Ш. Нодье, раннего В. Гюго. Центральным объектом романтического искусства является современный человек, переживающий последствия революции 1789 – 1794 годов.¹ Антропоцентризм как всеобъемлющая эстетическая константа романтизма отразился в произведениях французских поэтов и писателей, находившихся в оппозиции к любым формам социального деспотизма. Интерпретация реальной жизни сквозь призму ее восприятия молодым человеком («молодежное» переживание действительности в послереволюционной Франции первых десятилетий XIX века) исследована филологом и литературоведом Л. Г. Андреевым в статье «Два лика свободы». [1, с. 3-18]. Описание характера молодого героя, сталкивающегося с экзистенциальными проблемами, лежит в основе содержания художественных произведений: «На передний план искусства выдвинулась личность исключительная, сосредоточившая в себе поистине необъятные возможности, ставшая перед необходимостью решения кардинальных вопросов человеческого существования. Освободившись от жесткой социальной регламентации, романтический герой самостоятельно, в своем драматическом личном опыте определяет нормы социального поведения, отношение свободы и морали, свободы и необходимости». [1, с. 4]. В романе Ш. Нодье «Жан Сбогар» ученым рассмотрен комплекс идей «романтического свободомыслия»: «Жаждавший свободы герой искал "свободную страну" и нашел ее за непроходимыми скалами, отделившими "дикий" край от цивилизации, от несвободного общества», – отмечал Л. Г. Андреев. [1, с. 5].

Для романтической поэтики характерен дерзновенный характер суждений (мечтаний) героев о "свободе полной": гражданской и свободе веры: «свободное волеизъявление того чувствительного, сильного, разумного создания, которое бог создал по образу и подобию своему. Человек богу уподобляется – и на его роль, его "ремесло" претендует, не желая знать границ своему

¹ Результатами этой революции стали низвержение провозглашенных революцией общественных идеалов свободы, равенства и братства; проявления революционного терроризма; после крушения Первой Республики – установление диктатуры Наполеона I и в итоге – искажение освободительной программы революции, смыслом которой была борьба за счастье и социальное благополучие всех народов.

"волеизъявлению". Поэтому он бунтует, бунтует против всего и вся, против самой жизни, поскольку она основана на "взаимном обязательстве", превращена в "общественный долг", в "правило", установленное без участия данной личности. Личность бунтующая желает установить свои "правила", – резюмировал автор статьи. [1, с. 6]. Невозможность осуществления «полной свободы» приводит молодого человека к пониманию несовершенства мира, в котором часто недостижимо и счастье любви. Диапазон проблем романтической поэтики включает различные интерпретации темы любви: от неясных грез и предчувствий любви до горестных разочарований в любви и ее утраты.² Судьбы романтических героев нередко сравнивают со звеньями бесконечной цепи человеческих трагедий.

Поиск молодым героем истины, смысла жизни связан с необходимостью осмысления философско-религиозных проблем: смерти / бессмертия души, существования Бога, утверждения / отрицания христианской веры. Так, в Записной книжке Лотарио («Жан Сбогар») легендарный герой горестно восклицает: «Если б сердце мое могло уверовать... Боже всемогущий, сжался надо мной!». [1, с.108]. Острое переживание несчастья привело протестовавшего против жизни человека к молитве. Связанные с психологической константой веры художественные описания чувств, мыслей и поступков героя включают мотивы томления человеческой души; страдая от безверия (душевного опустошения), человек стремится к смерти. Ф. Лист рассмотрел психологическое состояние байроновского Чайлд Гарольда: одинокий скиталец «не в состоянии испытать из того источника – и в этом найти облегчение, – который способен утолить любую жажду и всякой душе предлагает отраду...». Великий композитор-романтик считал веру вершиной стремлений человека и человечества. [2, с. 329]. Утверждение христианских ценностей находится в ряду новых идей развития романтического художественного мышления. Выразителем исключительных чувств «странника на лоне волшебной природы, пребывающего во власти жгучей скорби», носителем никогда не смолкающего беспокойства и разочарования духа в литературе XIX века является Байрон. Ф. Лист, тем не менее, утверждал, что неоспоримое право называться первым из романтических героев принадлежит Рене, герою одноименной повести Ф. Р. де Шатобриана, «и не только в силу своего первородства»; из исповеди Рене читатель узнает о его спасении от гибели благодаря христианской вере.

Тематика романтизма сложна возможностью ее разветвления по отдельным линиям, которые можно рассматривать как единицы общей структуры; определенным темам соответствуют характерные для романтизма художественные образы. На переднем плане романтического искусства находятся темы, содержащие противоречие между событиями реальной жизни и миром грез, который создает художник; суть названного явления выражает термин «двоемирие». Раздвоенность между действительностью и мечтой побуждает героя к бегству от современной действительности, и он отправляется в путешествие по экзотическим странам, либо – в сферу чистого вымысла или, например, в прошлое.

В романтической поэтике особое значение имеет автобиографическая исповедь художника. «Исповедальность – обязательный признак романтической литературы, всегда обнажающей души героев, раскрепощающей их в прямом и откровенном разговоре», – отметил Л. Г. Андреев. [1, с. 4]. Особое место здесь принадлежит описаниям исторически отдаленных реалий: событий эпохи Средних веков, готической архитектуры, старинных поэтических текстов, криптографических надписей. «Романтический историзм часто принимал форму ностальгического отождествления своего времени с прошлой эпохой», – отметил С. Н. Zenкин. [3, с. 13].

² Невозможность любви делает бессмысленным существование Вертера – главного героя романа в письмах И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774).

Неотъемлемым аспектом романтической поэтики является тщательно продуманное описание природы: пейзажей с изображением морской стихии, горных отрогов, диких ущелий, бурных водопадов. Это «не просто фон, не просто место действия, природа аккомпанирует герою, настраивает его на определенное состояние и реализует его в своих чертах <...> В прекрасном этом крае душа «царит над временем и пространством». Романтическая природа помогает абсолютизировать романтического героя, слить его со стихиями, придать ему масштаб вселенский – только таким масштабом можно измерять бури, которые бушуют в сердцах героев романа», – так определил Л. Г. Андреев функции описаний природы в романтических повествованиях. [1, с. 5].

В художественном рассмотрении характеров романтических героев отмечаются чувства, душевные порывы; анализ эмоционально-психологических состояний здесь важнее, чем действия. В монологе молодого человека слышатся стоны его разбитого сердца, в нем ощутимы различные эмоциональные оттенки. Сквозь призму психологических состояний героя читатель узнает о противоречивых мотивах его поступков и действий. «Выбор героя не падает более на существа, которые, благодаря своим необыкновенным добродетелям, могут сиять в качестве идеала. Нет, современный герой, напротив, зачастую является представителем редчайших, в исключительной степени ненормальных и человеческому сердцу весьма чуждых склонностей. Тщательнейшим и подробнейшим образом рисуется здесь, как эти последние зарождаются в нем, как в языках пламени вздымаются они до самого неба и как ярким огнем освещают изломанное и разбитое сердце», – писал Ф. Лист в статье «Берлиоз и его симфония "Гарольд"». [2, с. 312].

Эволюция мировоззрения ранних французских романтиков обобщила опыт осмысления нравственных проблем современности; постепенное утверждение чувства глубокого разочарования в человеке, понимание трагического перелома в сознании современников французской революции 1789 – 1794 годов – тех, кто еще недавно готов был приветствовать победу светлого будущего. Скорбь о человеке и человечестве, осознавшем недостижимость установления совершенного социального строя и потерявшем веру в прогресс, получила определение «мировая скорбь». «Мировая скорбь» романтиков выразила обобщенное переживание сокрушительного удара, обрушившегося на чувство нравственного достоинства человека; размышления о мере его нравственной ответственности приобрели особую актуальность.

Переосмысление центрального положения доктрины французских энциклопедистов – тезиса о главенствующей роли разума – послужило импульсом к возникновению аклассических тенденций в мировоззрении французских филологов и мыслителей; отрицание разума привело к разрушению системы классицистского искусства в начале 1820-х годов. В творчестве французских писателей-романтиков периода Реставрации (1815 – 1830) отражены новые социально-политические, гражданские и духовные мотивы «полевевшего романтизма»; христианские корни Европы дали новые всходы во французской духовной жизни и культуре. Проблема веры / неверия героя вошла в содержание современной литературы и искусства; романтическая поэтика сформулирована в обращении поэтов и писателей к идеям, образам и символам христианства.

К программным сочинениям раннего французского романтизма принадлежит книга Ж. де Сталь «О литературе в ее связи с общественными установлениями» (1800), в которой автор утверждает существование взаимосвязи и параллельного развития общественных законов, морали, веры и литературы: «...я убеждена, что христианство в период его утверждения было совершенно необходимо для развития цивилизации <...> христианские рассуждения, к какой бы области знаний их ни прилагали, способствовали развитию способностей ума к наукам, ме-

тафизике и нравственной философии <...> Религия призывала [людей] не бояться страданий и смерти ради защиты веры...», – утверждает автор. [4, с.375].

На рубеже 1820 – 1830-х годов происходило обновление идей и принципов романтизма во французском искусстве. В основе художественного анализа эмоциональной и интеллектуальной жизни современного героя произведений второго поколения французских писателей-романтиков оставался принцип «двоемирия», служивший отправной точкой формирования психологических концепций в литературе и искусстве. Отворачиваясь от реальной действительности, романтический герой погружался в мир мечты, в другую жизнь, которая раскрывалась в повествовании как мир жизни духовной. Художественному обобщению подлежат раскрытые автором аспекты эмоционального, интеллектуального и духовного опыта романтического героя. Разочарование в жизни, неверие – актуальные проблемы романтического искусства, допускающие как обобщенно духовное, так и полемически заостренное художественное воплощение.

Галерея литературных портретов создает представление о художественном менталитете современников эпохи рубежа 1820-1830-х годов. К «детям века» – сочинениям и образам Шатобриана (Атала и Рене), Сенанкура (Оберман), Б. Констан (Адольф), Ш. Нодье (Жан Сбогар), Ламартина и Виньи, Гюго и Жорж Санд, Мюссе и Готье, отразившим атмосферу романтической эпохи и художественное видение картины мира в пределах целой эпохи, – добавился переведенный на французский язык «Фауст» Гёте. Противоречивый образ Фауста был воспринят художниками французского романтизма как концентрация человеческих стремлений к завершенности.

Сложившиеся художественные формы и поэтика литературного романтизма опередили его утверждение в архитектуре, скульптуре и живописи. Внутри литературного романтизма 1830-х годов возникли элементы нового мироощущения – реализма, который утвердился в конце 1840-х – начале 1850-х годов как один из определяющих компонентов духовной жизни Франции и оказывал воздействие на многих романтиков. Взаимодействие с академическими нормами классицизма и дидактизмом эпохи Просвещения, а также с реализмом – отличительная особенность литературной школы французского романтизма.

Влияние классицизма наиболее заметно во французской архитектуре и скульптуре первой половины XIX века. Многочисленны примеры работ в стиле директории, в стиле ампира как разновидностях классицизма в архитектуре. Исследователи И. Н. Михайлова и Е. Г. Петраш привели убедительные примеры работ зодчих, представляющих основные направления французской архитектуры, скульптуры и живописи. Это Ж. Шальгрэн, Луи-Жозеф Дюк (1802 – 1879), Ж. Лакарне, Лабаррон, Леба, Пойе, Фонтен, Балтар, Селлерье, Герши, Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814 – 1879). Не менее прославленные имена мастеров, связанные с традицией классицизма, представляют французскую скульптуру первой половины XIX века: Пьер-Жан-Давид д'Анже (1788 – 1856), Антуан-Огюстен Прео (1809 – 1879), Франсуа Рюд (1784 – 1825), Антуан-Дени Шодэ (1763 – 1810), Жан-Жак Прадье (1792 – 1852), А. Канова, Роллан Картелье, Раме, Лемо. [5, с. 260 – 364]. Какие работы названных авторов можно считать классическими? «Я охотно назвал бы классическими все уравновешенные произведения – те, которые удовлетворяют наш ум не только четкостью, или грандиозностью, или остротой изображения чувств и обликов, но и логической стройностью, единством, словом, всеми качествами, которые усиливают впечатление, приводя к простоте», – писал Э. Делакруа. [6, с. 164].

Авторитетный английский историк искусства Джон Рескин (1819 – 1900) отметил, что большая часть чисто дидактического искусства является отражением христианской веры: «Но ум, заблуждающийся в вере, не отличающийся смирением в горе и в своем упрямстве жаждущий

более точного и убедительного ощущения Божества, постарается дополнить или, вернее, сузить свое понимание <...> В большей части творений христианского искусства отсутствует сознательная идея о существовании изображаемого», – размышлял далее ученый. [7, с.97, 103]. В лекции об отношении искусства к религии Дж. Рескин рассуждал о чувствах, под впечатлением которых находится человеческий разум «в представлениях о духовном бытии»: христианская нравственность «была, есть и всегда будет врожденным побуждением в сердцах всех цивилизованных людей, столь же верным и неизменным, как их внешняя видимая форма, и которая получает от религии надежду и блаженство». [7, с. 87].

К романтической школе французской живописи XIX века принадлежат Антуан Гро, Жан-Огюстен-Доминик Энгр, Теодор Жерико, Орас Верне, Эжен Делакруа, Теодор Шассерио; к реалистическому направлению относится искусство Оноре Домье, Жана-Франсуа Милле и Гюстава Курбе. Представление о новой логике художественного мышления во французском изобразительном искусстве рубежа 1820 – 1830-х годов связано, в первую очередь, с именем выдающегося художника романтической эпохи – Эжена Делакруа (1798 – 1863). Разнообразны виды и жанры искусства, в которых работал Делакруа: портреты, картины на литературные и исторические сюжеты, натюрморты, акварели, жанровые полотна, декоративные росписи.

Э. Делакруа был авторитетным теоретиком искусства; его статьи, письма и дневники содержат не только профессиональные размышления о технике живописи (о композиции, об особенностях изучения натуры, об изображении природы, о модели и др.), но и проницательные суждения о недостатках современного академического искусства. Своеобразной константой теоретических работ Делакруа является его мысль о необходимости выразить в живописи свою душу. Делакруа исследовал, как изменяется цвет в зависимости от вида освещения, как взаимодействуют цвета. Теория цвета Делакруа создавалась в процессе размышлений о том, как выразить на полотне мир психологических переживаний, эмоций человека, и донести до зрителя содержание художественного замысла произведения: «В искусстве особенно надо обладать очень глубоким чувством, чтобы сохранить оригинальность мысли, вопреки привычкам, к которым даже талант всегда чувствует непреодолимую склонность скатиться». [6, с. 169]. К раннему периоду творчества художника относится цикл рисунков и литографий к «Фаусту» Гёте.

Первый перевод «Фауста» на французский язык (1828) был выполнен литератором Фредериком А.-А. Штапфером (1802 – 1892). «Делакруа немедленно взялся его иллюстрировать», – отметил автор жизнеописания художника Ф. Жюллиан.³ [8, с. 68]. Композицию семнадцати литографий Э. Делакруа справедливо сравнивают с офортами Ф. Гойи «Капричос». Издатель Мотт, по словам художника, «имел неосторожность издать эти литографии с текстом, который повредил продаже, так же как необычность характера иллюстраций; на них было даже сделано несколько карикатур, и я был окончательно причислен к корифеям *школы безобразного*. Все же Жерар, хотя он и академик, отозвался с похвалой о нескольких рисунках, особенно *в кабачке*». [6, с. 141]. Биограф художника отметил, что в литографиях к «Фаусту» не оставлен без внимания «ни один из доспехов романтизма: тут и черепа, и песочные часы, и алебарды, и кубки; от иных леденеет в жилах кровь – ни дать ни взять "Гаспар из тьмы"». ⁴ В них звучат отголоски рас пространенных среди молодых художников жутковатых острот и богохульных шуточек». [8, с.69].

³ 17 литографий Э. Делакруа не были единственными иллюстрациями к «Фаусту» Гёте. Гравюры к произведению Гёте ранее создали немецкие художники Мориц Рецш (1779 – 1857) и Петер Корнелиус (1783 – 1867). По признанию Делакруа, относящемуся к 1821 году, он был поражен искусством Рецша.

⁴ «Гаспар из Тьмы» («Ночной Гаспар») – цикл стихотворений в прозе выдающегося французского писателя Алоизиуса Бертрана, опубликованный в 1842 г.

В 1828 году во французском журнале «Искусство и древность» (Т. IV, вып. 2) была опубликована заметка «"Фауст". Трагедия Гёте», в которой содержалась высокая оценка немецким поэтом и мыслителем перевода Штапфера и искусства Делакруа. [9, с. 618]. «Хотя эта драматическая поэма, по сути, возникает из сумрачной стихии и разыгрывается в многообразной, но исполненной страхов обстановке, однако французский язык, который всему придает веселую легкость, облегчает созерцание и понимание, делает ее значительно более ясной и обозримой <...> тем более замечательно, что художник настолько сблизился с этим произведением в том его первоначальном духе, что именно так воспринял все его сумрачные исходные особенности, и беспокойно стремительного героя сопровождает столь же беспокойный карандаш. Господин Делакруа – живописец, наделенный бесспорным талантом <...> [он] видимо, чувствует себя как дома в этом диковинном произведении, между небом и землей, между возможным и невозможным, между самым грубым и самым нежным, между всеми противоречиями», – писал Гёте.⁵ [9, с. 540, 618].

С появлением образа Фауста, на протяжении нескольких веков служившего вестником свершающихся переворотов в морали, искусстве и культуре, изменилась логика романтической художественной мысли. Противоречивая, «запредельная» фаустовская личность сделалась причастной к одной из основных тенденций развития французского «высокого» романтизма; эта тенденция была определена А. В. Карельским как «апология духовности». [10, с.143]. В содержание романтического искусства вошла фаустовская тема; основной ее задачей стало рассмотрение жизненного пути (судьбы) человека и человечества, оставшегося без духовного измерения и стремящегося к обретению утраченной духовности.

О христианской вере в творчестве Ф. Р. де Шатобриана

Значительное влияние на формирование французского и европейского романтизма оказал известный мыслитель, писатель, историк и политический деятель Франсуа Рене де Шатобриан (1768-1848), литературные труды и эстетические взгляды которого являются достоянием французской культуры.⁶ Авторитетный литератор Г. Лансон отметил, что Шатобриана единогласно признавали своим учителем поэты и писатели XIX – первой половины XX веков: «от Санд до Лоти и от Готье до Ренана». [11, с. 530]. Т. Готье всесторонне охарактеризовал значение Шатобриана в истории французской литературы, отметив его роль инициатора духовного возрождения, развеявшего антирелигиозные заблуждения в культурном пространстве Франции: «Он реставрировал готический собор, вновь открыл скрытое могущество природы, дал название современной меланхолии <...> Шатобриан – подлинный творец художественного стиля, который придет к расцвету в творчестве второго поколения французских писателей XIX века, а именно – у Флобера». [11, с. 530].

С начала 1800-х годов Шатобриан призывал современников к глубокому пониманию духовных ценностей христианства в противовес атеизму века Просвещения и революционной эпохи 1789 – 1794 годов; литературные труды философов-просветителей и события французской революции содействовали переосмыслению и изменению функционирования концепта веры в сознании французов. Центральная мировоззренческая позиция Шатобриана выражена в его словах: «Я убежденный христианин, и величайшим гениям земли не поколебать моей веры». [12,

⁵ О похвалах Гёте в адрес французского издания трагедии «Фауст» также известно из его бесед с Эккерманом в Веймаре (1829).

⁶ Творчество Шатобриана исследовал выдающийся французский критик Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804 – 1869) в книге «Шатобриан и его литературная группа в период Империи» (1861).

с. 590]. Согласно характеристике литературоведа А. В. Карельского, атмосферу периода написания «Гения христианства» – основного произведения Шатобриана – характеризовали «грубый гедонизм Директории» и «раболепие Империи». Основным предмет творчества Шатобриана – психология «сына века».⁷ Рене – главный герой одноименной повести, находящийся во власти «неопределенных страстей» (*du vague des passions*), был свидетелем революционного крушения гуманистических идеалов; с того времени Рене страдает от неверия и пребывает в состоянии меланхолии: «В «Рене» я изобразил болезнь моего века», – признавал Шатобриан. [13, с. 140].

«Гений христианства» (1802) состоит из четырех Частей. В книге изложены «Догматы и доктрины» христианства (часть 1); Принципы христианской поэтики (часть 2); «Изящные искусства и литература», суждения о влиянии христианства на музыку и другие искусства (скульптуру, архитектуру) и науки, выступающие «доказательствами божественного всемогущества» (часть 3); основные события истории христианства (часть 4).

Анализ творчества Мильтона, Тассо, Расина привел Шатобриана к выводу о могуществе христианских идей, способствовавших яркому воплощению характеров в их произведениях. «Христианская религия так счастливо устроена, что сама является поэзией, ибо характеры ее приближаются к прекрасному идеалу», – отмечал Шатобриан. [14, с. 128]. От изображений красоты природы писатель переходил к утверждению могущества Бога. Проследивая связи христианства с историей культуры и цивилизации, Шатобриан писал: «Христианство, можно сказать, двойственно по своей сути: занимаясь природой духовного существа, оно одновременно занимается нашей собственной природой, тайны Божества соседствуют в нем с тайнами человеческого сердца, открывая истинного Бога, оно открывает и подлинного человека <...> христианская религия – это божественный ветер, надувающий паруса добродетели и вызывающий бури совести, смятенной пороком». [4, с. 392-393]. В философско-теологическом трактате утверждается основополагающее значение христианской религии для расцвета искусства и науки. Автор «Гения христианства» проявил глубокое сострадание к современникам французской революции и послереволюционных политических и идеологических коллизий, нуждающимся в утешении и вере. Писатель-моралист, утверждающий «нравственную философию», Шатобриан был убежден, что укрепление католического духа обновит современную общественную жизнь и поможет «восстановить разрушенную веру». [12, с. 595].

В известном труде «Хроника русского» А. И. Тургенева, постоянного посетителя салона мадам Рекамье с 1825 года, приведены подробные описания его личных встреч и бесед с Шатобрианом в период значительного обострения общественной борьбы во время Реставрации.⁸ Считая несправедливостью судьбы должностную отставку и уход с политической арены крупнейшего политика и мыслителя (Шатобриана), А. И. Тургенев подчеркнул важное значение в духовной атмосфере Франции блестящей мысли Шатобриана, выраженной «с правосудием историка, с высоким беспристрастием христианина». [15, сс.181, 492, 513, 619]. А. И. Тургенев засвидетельствовал высокий уровень интереса, с которым встречали современники появление новых трудов Шатобриана, сравниваемого с великими Тацитом и Боссюэ. Книгу Шатобриана о

⁷ Повесть «Рене» (1802) вошла в Книгу 5 «Гения христианства»; писатель также включил в трактат повесть «Атала» (1801), ранее изданную отдельной книгой. Ключевые произведения романтической эпохи позднее получили определение «дети века». В связи с этим, примечательно название романа А. де Мюссе «Исповедь сына века» (1836).

⁸ «Хроника русского» и Дневники выдающегося литератора, представителя эпистолярного жанра, близкого друга Пушкина Александра Ивановича Тургенева (1784 – 1845), содержат около ста упоминаний имени Шатобриана, с которым автора «Хроники» связывали литературные и общественные интересы.

Веронском конгрессе и испанской войне современники называли «великим трудом». [15, с. 151]. «Культурный атташе передовой России на Западе» (так М. П. Алексеев назвал А. И. Тургенева) упоминал также о новой книге Шатобриана «Исторические этюды» («*Etudes au discours historiques sur la chute de l'empire romain ... suivies d'une analyse raisonnée de l'histoire de France*», 1831) как политически актуальной в связи с общественной значимостью доктрины Гизо, поскольку в эпоху Реставрации доктринерство являлось «наиболее влиятельным оппозиционным течением французской интеллигенции».⁹ [15, с. 456, 457, 510]. Интеллектуальное движение доктринерства, как одно из ярких проявлений французской общественной мысли, отразило накаленную атмосферу общественных разногласий в эпоху Реставрации; политические волнения и разногласия усилились, когда с разрушением цензурных заслонов Империи во Францию стали проникать современные произведения, знакомящие читателей с идеологическими процессами за границей.¹⁰

Страницы воспоминаний А. И. Тургенева, посвященные Шатобриану, передают особую атмосферу почтительного восхищения со стороны французской интеллигенции, окружавшую прославленного писателя в последние годы его жизни. Так, А. И. Тургеневым воссозданы факты одного события, произошедшего 16 марта 1845 года: Шатобриан впервые увидел скульптурное изображение на мраморе сцены из его романа «Мученики», созданного тремя десятилетиями ранее (1809), выставленное в салоне мадам Рекамье («лесное аббатство»); тогда же состоялось и концертное исполнение музыки с текстом из названного романа. Фрагменты оперы *Cymodocée* молодого композитора И. Михаэли исполняла итальянская певица Эжени Гарсия в сопровождении французского арфиста Поле; стихотворное переложение 24-й главы романа «Мученики» было сделано французским историком Pitre-Chevalier, как и Шатобриан, уроженцем Бретани (Сент-Мало). [15, сс. 274-276]. Глубока и искренна была признательность Шатобриана и других гостей к мадам Рекамье за ее множественные проявления «бессмертной дружбы», благодаря которым она останется в памяти современников: «Шатобриан сидел еще в своих креслах, перед мрамором, гением его одушевленным, умиленный и восторженный произведениями поэта и компониста, им же вдохновенных; сколько блаженных минут доставила ему дружба! Как оживлен, укреплен ею старец, переживший царей и царства, коих лелеял и громил, но не дружбу, для коей сохранил улыбку признательности. Все подходили к старцу с приветливым словом», – писал А. И. Тургенев. [15, с. 276].

О значении христианства для современной эпохи идет речь в романах Шатобриана «Мученики» (1809), «Жизнь Рансе» (1844), в «Исторических этюдах» (1831), а также в фундаментальном автобиографическом труде «Замогильные записки» (начало 1810-х – 1848/49), повествующем о личной жизни писателя и жизни революционной и послереволюционной Европы. В 4 часть (Кн. 44) «Замогильных записок» Шатобриан включил суждения об обществе будущего и о вселенском значении христианства: «...человек, чуждый христианству, вообразить его (будущее) не в силах <...> Христианство – самая философическая и самая разумная оценка Бога и творения; оно объемлет три великих закона вселенной: закон божественный, закон нравствен-

⁹ После падения министерского кабинета доктринеров во главе с Гизо (1836) лидирующее положение во французской государственной политике занял известный общественный деятель и писатель-историк, автор «Истории французской революции», Л. А. Тьер.

¹⁰ В исследовании «Французская романтическая историография (1815-1830)» Б. Г. Реизов исследовал общественную природу борьбы научной мысли и отметил, что крупные историки 1820-х годов – Гизо, Тьер, Барант – целиком отделились от государственной деятельности и надолго прекратили литературную работу. [16, с. 128-132], [15, с. 457]. Философия доктрины «во многих отношениях определила методологию французской романтической историографии», – резюмировал ученый.

ный и закон политический; закон божественный – единство Бога в трех ипостасях; закон нравственный – милосердие, закон политический – свобода, равенство, братство». [12, с. 592]. Итоговой в творчестве писателя является мысль: «Христианство, неколебимое в своих догматах, подвижно в своей мудрости; перемены в нем объемлют перемены всемирные». [12, с. 593].

Апология веры в творчестве Шатобриана вызывала понимание его современников, осмысливавших проблемы духовной жизни Франции; известный политический деятель и писатель Л. А. Тьер публично выразил солидарность со словами литератора Л. М. Фонтана, написавшего о главном сочинении Шатобриана: «"Гений христианства" будет жить, так как он тесно связан с достопамятной эпохой, он будет жить, подобно тому как фриз на мраморе памятника живут до тех пор, пока живет то здание, на котором они созданы».

Музыкальный романтизм Г. Берлиоза: годы творческого формирования

Литературный романтизм на рубеже 1820-1830-х годов достиг высокого расцвета во Франции, последовавшей за Англией и Германией. «"Французская муза" является штаб-квартирой романтиков», – утверждал современный литературный критик Э. Дешан. [4, с. 418]. По сравнению с романтизмом литературным, более позднее утверждение французского музыкального романтизма, связанное с творческой и музыкально-критической деятельностью Г. Берлиоза на протяжении 1830-х годов, является аксиомой, как и факт влияния на музыкальный романтизм современных литературных манифестов, а также признанных шедевров европейских поэтов и драматургов, в первую очередь – Байрона, Шекспира и Гёте.¹¹ «Паломничество Чайльд Гарольда» и «Манфред» Байрона, «Макбет», «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Король Лир» Шекспира, «Страдания молодого Вертера» Гёте обнаруживали новое видение мира и человека. В этих произведениях поэты и драматурги показали не только противоречивые поступки «героев, погруженных в стихию» (Ю. М. Лотман), но по-новому раскрыли область бурных чувств и сложных психологических состояний человека, мир странствий его души.

Творчество и разносторонняя музыкальная деятельность Гектора Берлиоза (1803 – 1869) – яркого выразителя эстетических и творческих принципов музыкального романтизма во Франции – развивалось в условиях непрерывной общественно-политической борьбы и связанных с ней перемен в духовной и культурной жизни страны. Композитор был современником смены форм государственной власти во времена Наполеона Бонапарта (Первая империя, 1804 – 1814), Реставрации (1815 – 1830), Июльской монархии (1830 – 1848), Второй республики (1848 – 1851) и Второй империи (1851 – 1870). Берлиоз – носитель нового музыкально-поэтического сознания – был, по определению Ж. Комбарье, «больше, чем музыкант-романтик; он был непосредственным воплощением романтизма». [17, с. 63]. Р. Роллан утверждал: «Он не музыкант, он – сама музыка. Он не повелевает своим демоном, он поистине сам находится в его власти». [18, с. 37].

Годы ранней юности (1810 – 1814), предшествовавшие периоду творческого формирования Г. Берлиоза, прошли в Кот-Сент-Андре – небольшом городе провинции Дофине. Биограф Берлиоза А. Бошо указал на то, что в шестилетнем возрасте будущий композитор был помещен в духовную школу; эта школа им была оставлена в 1811 году. [19, с. 807]. Доктор Луи Берлиоз – верный традициям ультрароялист, «видный врач, любивший литературу» (Теодор-Валенси),

¹¹ Интерес к шедеврам европейской драматургии, пробудившийся у Берлиоза в самом начале творческого пути, привел к появлению программной симфонии «Гарольд в Италии» (по Байрону, 1834), драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839), оперы «Беатриче и Бенедикт» (по Шекспиру, 1862) и драматической легенды «Осуждение Фауста» (по Гёте, 1846).

взял на себя труд общеобразовательных занятий с сыном. [19, с. 28]. Луи Берлиоз познакомил будущего композитора с древними языками, с образцами античной поэзии и начальными сведениями о географии.¹² [20, с. 10]. Исследователь Теодор-Валенси отметил, что мать композитора была ревностной католичкой; в Мемуарах (Гл. I) Берлиоз писал: «Мне нет необходимости говорить, что я был воспитан в римско-католической, апостолической вере». [19, с.25].

Творческое формирование начинающего композитора приобрело интенсивный характер с ноября 1821 года, когда молодой бакалавр, приехавший в Париж, поступил в Медицинскую школу. Занятия медициной и курсы экспериментального электричества под руководством известного ученого-физика Жозефа Луи Гей-Люссака вскоре были прекращены ради самостоятельного изучения оперных партитур Глюка в библиотеке парижской консерватории. В Мемуарах Берлиоз описал непреходящее восхищение музыкой «Орфея», отдельные фрагменты нотного издания которого им были обнаружены еще дома, в библиотеке отца. К сочинениям Глюка, в то время не ставившиеся в Опере, Берлиоз «инстинктивно чувствовал уже глубокую страсть». Композитор вспоминал: «Я читал и перечитывал партитуры Глюка, переписывал и заучивал их наизусть; из-за них я потерял сон, забывал о пище и питье; я ими бредил». [19, с. 49].

Став постоянным посетителем парижских музыкальных театров («Фейдо», Опера), Берлиоз с увлечением постигал особенности оперного мастерства последователей Глюка – Э. Н. Мегюля («Стратоника», 1792) и А. Сальери («Данаиды», 1784). Диапазон произведений, с музыкой которых познакомился Берлиоз, постоянно расширялся; вскоре он открыл для себя имя Л. Персьюи (1769 – 1819), автора балета «Нина, или Безумная от любви». 22 августа 1822 г., «после томительного ожидания», Берлиоз услышал в Опере «Ифигению в Тавриде» Глюка. Музыка этого произведения вызвала сильнейшие переживания: «Колени дрожали, зубы стучали, голова кружилась, я едва держался на ногах...». [20, с.14]. По воспоминаниям Берлиоза, после того случая у него возникло решение сочинить крупное произведение – кантату в сопровождении большого оркестра по поэме Мильвуа «Арабский конь»; за кантатой последовали трехголосный канон и другие произведения. [19, с. 49].

В 1823 году Берлиоз стал частным учеником выдающегося композитора и музыкального деятеля, члена Института, профессора парижской консерватории Жана Франсуа Лесюэра (1763 – 1837), признавшего гениальность молодого музыканта; в 1827 году он был зачислен в Королевскую школу музыки (консерваторию), в класс композиции Лесюэра; по контрапункту и фуге Берлиоз учился у опытного, профессионально одаренного педагога А. Рейхи (1770 – 1836). Несколько раз Берлиоз делал попытки принять участие в конкурсе на Римскую премию: в 1826 г. его постигла неудача. В 1828 г. ему была присуждена вторая премия, в 1829 г. вновь случилась неудача; в 1830 г. он получил Большую Римскую премию за кантату «Сарданапал» по трагедии Байрона и картине Делакруа.

С особым вниманием начинающий музыкант отнесся к открытию мира симфонической музыки Бетховена. Симфонизм Бетховена определил направление творческого развития Берлиоза. Если в Австрии и Германии симфония утвердилась в качестве ведущего музыкального жанра классицистской эпохи, то во французской музыке первенство в иерархии жанров принадлежало музыкальному театру (опере и балету). Концерты солирующих исполнителей с симфоническим оркестром вызывали большой общественный интерес во Франции, однако музыкальный театр

¹² «Энеида» Вергилия – любимого из классических авторов – спустя многие годы составит сюжетную основу оперной дилогии Берлиоза «Троянцы» (1858). Античность, преломленная сквозь призму традиций французского классицизма XVII века (Ж. Расин), для Берлиоза и его современников являлась национальным достоянием.

продолжал оставаться в центре внимания французских композиторов первой половины XIX века. Названный факт был отмечен Берлиозом, который в 1823 году стал осваивать профессию музыкального критика.¹³

Молодой Берлиоз освобождался от традиционных форм композиторского мышления, стремясь к созданию крупных симфонических форм на основе литературной программы и театральной образности, к новому синтезу жанровых элементов. После Торжественной мессы (1824), исполненной в парижской церкви Сен-Рош (1825) и работы над оперой «Тайные судьи» (1826-1828) Берлиоз начал работу над драматической фантазией на тему «Бури» Шекспира для хора, оркестра и фортепиано, предназначенной для театральной сцены.¹⁴ Р. Шуман писал в статье, посвященной Берлиозу: «Выбор сюжетов, которые вдохновляют Берлиоза, уже сам по себе может быть назван гениальным. <...> Берлиоз требует понимания таких вещей, о каких никто до него не говорил». [21, с.185].

В творческом формировании Берлиоза решающая роль принадлежала современной французской литературе. В мемуарах композитора, начало написания которых, как известно, относится к периоду 21 марта – 10 апреля 1848 года, содержится примечание: «Большинство произведений, которыми я тогда восхищался, были запрещены папской цензурой». [19, с. 217]. Произведения Э. де Сенанкура, Ш. Нодье, Б. Констана, А. де Ламенне, А. де Мюссе и В. Гюго пробуждали у современников понимание безысходности идеальных устремлений и действий современного романтического героя.

В конце 1820-х годов «вызывавшим поклонение всех юных романтиков» (Теодор-Валенси) было творчество Франсуа Рене де Шатобриана – мастера, который очаровал современников «поэзией своего воображения и лиризмом стиля» (Г. Лансон). [11, с. 529]. Открытие Берлиозом творчества Шатобриана произошло неожиданно, «как натываются на чудо <...> Гектор узнал в нем себя, свою душу – трепетную и мечтательную, объятую лихорадочным жаром восторженного лиризма и образами, озаренными вспышками молний. Его охватывает трепет, а перед за туманенным взором, где-то вдали, за чертой обманчивой действительности, разворачиваются волшебные сцены. И вот он бежит от самого себя, бежит, так как ему нечем дышать. И на распростертых крыльях Шатобриана, среди волнующих радостей он преследует изменчивое таинственное облако, неутожимо жаждущее пространства, стремится за горделивой рекой, которая раскрывает перед притихшими долинами свой капризный нрав и опьянение неисчерпаемой любовью к странствиям», – писал Теодор-Валенси. [20, с.15]. Идеи и образы Шатобриана нашли отклик в творческом сознании молодого Берлиоза; лирико-поэтическое мироощущение композитора в соединении с личным, индивидуальным стремлением к духовности привело к новым музыкальным открытиям.

Первые концертные выступления Берлиоза в Париже вызвали неприятие академической художественно-интеллектуальной и музыкальной среды. Идеи Берлиоза не соответствовали установленным законам и правилам искусства, которым следовали современные музыканты: композиторы Дж. Мейербер, Г. Спонтини, Ф. А. Буальдьё, Дж. Россини, Л. Керубини и дирижеры Габенек, Жирар. У Берлиоза, в свою очередь, бурную неприязнь пробуждали музыкальный стиль, «условные и застывшие формы» мышления (гармония, оркестровка) итальянских композиторов, «воспринятые затем некоторыми французскими композиторами». [19, с. 288]. Негодование Берлиоза вызывала «плоская и жалкая рифмованная проза школы Скриба». Композитор

¹³ Музыкально-публицистическая и критическая деятельность Берлиоза продолжалась до 1863 года.

¹⁴ «Буря» была исполнена 7 ноября 1830 г. в театре парижской Оперы.

обдумывал театральный проект, в центре которого должен был находиться образ современного героя.

Перевод «Фауста» Гёте. О синкретизме веры в творчестве Жерара де Нерваля

К 1828 году относится первое чтение Берлиозом «Фауста» Гёте в переводе на французский язык Жерара де Нерваля (1808 – 1855), отмеченное композитором в Мемуарах как одно из замечательных событий его жизни: «Эта чудная книга меня захватила с самого начала; я с нею не расставался и читал ее непрерывно: за столом, в театре, на улице, всюду <...> Этот перевод в прозе содержал несколько стихотворных отрывков, песен, гимнов и проч. Я поддался искушению переложить их на музыку», – вспоминал Берлиоз. [19, с.158]. Композитор обратил внимание на то, что в переводе «Фауста» Гёте молодым Жераром (Жерар Лабрюни – настоящая фамилия писателя) отчасти преодолена французская традиция переводить поэтические тексты прозой. Стихотворные фрагменты перевода «Фауста» ярко свидетельствовали о незаурядном литературном таланте будущего автора сонетов «Христос на Масличной горе», стихотворных циклов «Химеры», «Оделетты», биографий известных масонов (Калиостро, Жак Казот), книг «Путешествие на Восток», «Иллюминаты», «Дочери огня», повести «Аврелия», статей и заметок на религиозно-философские темы.

Крупнейший мастер французского романтизма, Нерваль был «самым немецким» из французских поэтов; Гейне являлся «как бы зеркальным отражением его собственной творческой личности», – отметила Н. А. Жирмунская. [22, с. 221]. Проницательная характеристика творчества Нерваля содержится в статье исследователя С. Н. Зенкина «Жерар де Нерваль – испытатель культуры». ¹⁵ [3, с.3]. Новая поэтика, романтическое мышление Нерваля и других французских писателей (Т. Готье, А. Мюссе, А. Виньи) приводили к утверждению духовности в творчестве. Особое внимание Ж. де Нерваль уделил вере: примечательна его неканоническая интерпретация евангельской темы «Христос в Гефсиманском саду». [22, с. 236]. Развивая мысль об универсализме веры, Нерваль создал ряд произведений, соединяющих элементы эзотеризма, романтического мессианства, спиритуалистического христианского культа и элементы языческих верований. В текстах его романов и повестей, связанных с погружением в мир восточных верований, присутствуют образы всеобъемлющей мистической любви и космоса / хаоса. Соединение разнородных элементов веры в художественной концепции одного произведения определен филологом Н. А. Жирмунской как характерный признак «сомнения в теодицее». [22, с. 235]. Вместе с тем, «Нерваль не был ортодоксом ни в какой-либо религии, ни в какой-либо ереси». <...> Нерваль – человек культуры, а не религии, и его благочестивые намерения все время ставятся под вопрос его религиозным синкретизмом», – отметил исследователь С. Н. Зенкин. [3, с. 33-34].

В 1829 году 1 часть «Фауста» во французском переводе Жерара де Нерваля (третьем по счету) была прочитана и одобрена автором трагедии: «Гёте хвалил, как очень удачный, упомянутый выше перевод Жерара», – писал И. П. Эккерман. «По-немецки, – сказал он, – мне больше уже не хочется перечитывать *Фауста*, но в этом французском переводе он опять производит на меня впечатление и кажется свежим, новым и острым». [23, с. 332].

¹⁵ Речь идет о вступительной статье к книге «Ж. Нерваль. Мистические фрагменты».

«Восемь сцен из «Фауста» Гёте» Г. Берлиоза (1828-1829)

Текст перевода Нерваля составил основу «Восьми сцен из «Фауста» Гёте» – раннего произведения Г. Берлиоза (1828 – 1829). Сочинение написано в жанре светской кантаты для голосов, смешанного хора и симфонического оркестра. [24]. Композитор избрал 8 эпизодов, в которых дана музыкальная интерпретация отдельных картин и образов, навеянных трагедией Гёте. 1. Пасхальные песнопения. 2. Пение и танцы крестьян под липами. 3. Концерт сильфов. 4. Компания кутил, песня о крысе. 5. Песня Мефистофеля о блохе. 6. Фульский король: готическая песня. 7. Романс Маргариты, хор солдат. 8. Серенада Мефистофеля.

Каждая сцена предварена словесным эпиграфом из пьес Шекспира «Гамлет» (сцены 1, 4, 5, 6, 8) и «Ромео и Джульетта» (сцены 2, 3, 7). Сцены обрамлены ремарками, поясняющими место и характер действия; фразы действующих лиц имеют вид лаконичной программы. Так, сцена 1 «Пасхальные песнопения» завершается выписанной в партитуре ремаркой – словами Фауста: «Что за оглушительные звуки? Что за сила отнимает кубок от моих пересохших губ?» (перевод наш. – В. А.).

Сцена №1 «Пасхальные песнопения» (*Chants de la Fête de Pâques*) в виде эпиграфа содержит реплику Офелии («Силы небесные, воскресите его»), смысл которой соотносится с начальной фразой двух хоров ангелов («Христос воскрес!»). Текст либретто Ж. де Нерваля передает обобщенное смысловое и эмоциональное содержание таинства, связанного с переживанием праздника Воскресения Христа.

Развернутая хоровая сцена (№1) с участием двух хоров ангелов (*Choeurs d'anges*) и хора учеников (*Choeur de Disciples*) исполняется в умеренном темпе *Religioso. Moderato*. В партитуре композитором предписан дифференцированный характер исполнения партий: хорам ангелов – *pp*, *очень нежно, в духе речитатива*; хору учеников – *вполголоса (sotto voce)*. Религиозный и торжественный характер исполнения выдерживается на протяжении всей сцены. **Пример 1.**

Начальная фраза в партии хоров ангелов *Christ est ressuscité* представляет собой четырехкратный унисонный повтор тона (с, квинта) с последовательным сокращением ритмических длительностей при переходе от долгих к кратким (преодоление ритмической инерции), с остановкой на продолжительном звучании тонического аккорда (*F-dur*). Поступенное движение верхних голосов на кварту ведет к развертыванию унисона в полный четырехголосный тонический устой (сопрано, альты, тенора, басы). Символика числа, олицетворяющего четыре стороны креста Спасителя, присутствует в создании впечатляющего звукового образа Воскресения Христа. Динамический план звучания хоров (*pp*) соответствует представлению о великом пасхальном таинстве. После второго проведения начальной фразы («Христос воскрес!») происходит полифоническое наложение партий одного из хоров ангелов и хора учеников. Увеличение состава хора учеников в партитуре отмечено ремаркой: «Хор более многочисленный, чем в начале произведения». Партия хора ангелов дублируется в партиях флейт и кларнетов; гармонические фигурации струнных инструментов дополнены арпеджио двух арф.

В среднем разделе сцены («Вы, осененные Его любовью, поднимайтесь!») унисон хора ангелов преобразуется в четырехголосное изложение; в сочетании с четырехголосием хора учеников звучание двух хоров, развивающееся на основе приема имитационного вступления голосов, достигает кульминации (*ff*). Краткий вокализ (сопрано) на фоне партий хора ангелов служит переходом к заключительному разделу рассматриваемой сцены. Два хора, основанные на свободном сочетании относительно самостоятельных голосов, развиваются параллельно, образуя автономные «планы действия» (В. Протопопов). «Прошедший строгую школу полифонии у

А. Рейхи, Берлиоз в юности бунтовал против застывших академических форм полифонии, но восхищался творческим ее обновлением», – отметил исследователь. [25, с. 380].

В заключительном разделе сцены «Пасхальных песнопений», помимо варьирования тематических элементов в оркестровых партиях, внимание композитора сосредоточено на поддержании интонационной интенсивности тематических построений хоров и взаимодействии оркестрового и хорового пластов музыкальной ткани. В партии хора учеников (*Languissant ici-bas*) композитор включил речитативные трансформации интонаций из начальной фразы хора ангелов; развитие приводит к появлению протянутых аккордов, поддержанных квинтетом струнных инструментов и фигурациями двух арф. В виде самостоятельного звукового пласта на фоне партий хора учеников контрастно выделяется партия хора ангелов («Поднимайтесь к небесам. Его голос вас призывает»), поддержанная высокими духовыми инструментами (флейты, кларнеты). **Пример 2.** В хоровой фактуре встречаются удвоения голосов, их различная направленность, приемы контрастно-тематических сочетаний хоровых партий; в оркестровом пласте музыкальной ткани преобладает варьирование тематических элементов. Так в творчестве Берлиоза утверждалась контрастно-тематическая разновидность полифонии, обусловленная принципом программности. В. Протопопов обратил внимание на новизну контрастных сочетаний тематических элементов в музыке композитора, оставившую заметный след в историческом развитии полифонического искусства. [25, с. 388]. «Пасхальные песнопения» из «Восьми сцен» содержат предпосылки формирования принципов композиции разнообразных синтетических форм Берлиоза, сочетающих имитационность и контрастность.

Спустя семнадцать лет музыкальный материал сцены «Пасхальные песнопения» из «Восьми сцен» получил последовательное подчинение драматургическим задачам в части II драматической легенды «Осуждение Фауста». Примечательно, что двадцатидевятилетний Берлиоз открыл последовательность «Восьми сцен из "Фауста" Гёте» изложением «Пасхальных песнопений» – константы веры, центрального концепта христианства. Проблема *веры – гуманитарной ценности* (А. А. Новиков) – составила основу содержания драматической легенды Берлиоза «Осуждение Фауста».¹⁶

Легенда о докторе Фаусте

Легенды о союзе человека и дьявола известны со времен раннего христианства. Растущее влияние христианства на фоне синкретизма элементов языческих культов и магических практик западной и восточной традиций сформировало полярные представления: о Христе – как об источнике добра и света; о дьяволе – как об олицетворении зла и тьмы. Существование названной легенды в Средние века отмечено утверждением связанных с ней устойчивых сюжетных мотивов: отказа от христианской веры ради запретных земных наслаждений и мотива письменного договора, заключаемого дьяволом с человеком, соглашавшимся в обмен на земные блага отдать дьяволу свою душу.

В статье «История легенды о Фаусте» известный филолог В. М. Жирмунский привел примеры французских версий этой легенды в поэме Готье де Куэнси (XII в.), а также у трувера Рютбефа (XIII в.). [26, с. 264]. Рассмотрев распространение легенды о Фаусте, существующей на разных языках, исследователь сделал вывод: «О широкой популярности этой легенды на Западе свидетельствуют и другие ее литературные обработки на разных европейских языках, частые упоминания в проповедях и хрониках, а также многочисленные памятники средневекового

¹⁶ «Вера как гуманитарная ценность (мировоззренческий и гносеологический аспекты)» – глава XXV А. А. Новикова в книге «Наука глазами гуманитария».

искусства – церковные витражи, скульптуры, миниатюры». [26, с. 264]. Развитие поэтических образов легенды о союзе человека и дьявола проходило в рамках мировоззрения той или иной эпохи, «прикрепляясь нередко к историческим или современным, общеизвестным или частным именам». ¹⁷ [26, с. 265].

История о докторе Фаусте, народная баллада о нем, немецкая народная драма, народная кукольная комедия, лирические народные песни о Фаусте, а также народные книги Иоганна Шписа (1587), Г. Р. Видмана (1599), И. Н. Пфитцера (1674) и «Верующий христианин» (1725) сохранили содержательные аспекты легенды как старейшей традиции повествования о докторе Фаусте. [26, с. 303]. Названные первоисточники рассказывают о проклятии вероотступников, которые осуждены на вечное заточение в аду (*damnatio*). [26, с. 52]. Фауст из Народной книги Шписа задает вопросы Мефистофелю: смилуется ли Господь над осужденными на адские муки? Смогут ли грешники вновь обрести милость и прощение Бога? Фауст получает ответ – НЕТ: «Ибо все те, кто обретається в аду, кого отринув господь, там навек остануться и перебувають в гнєве господнем и немилости, там, где нет навсєгда никакой надежды», – повєствует легенда. [26, с. 53]. Мефистофель называет Фаусту его поступки, делающие невозможным прощение Бога: «Ты... отступилсѧ от своего создателя, который тебя сотворил, дал тебе язык, зрение и слух, чтобы ты разумел его волю и стремился к вечному блаженству. От него ты отрекся, ты употребил во зло дивный дар твоего разума, ты отказался от бога и от всех людей, и в этом тебе неко-го винить, как только свои дерзкие и гордые помыслы, ради которых ты потерял лучшее свое сокровище и драгоценность – царство божие». [26, с. 53].

История создания Г. Берлиозом драматической легенды «Осуждение Фауста». Либретто

Идеи, символы и образы христианства – неотъемлемая составляющая музыкального содержания, духовная сфера музыкальной драматургии программных вокально-симфонических произведений Берлиоза: драматической легенды в 4-х частях с апофеозом «Осуждение Фауста» (Op. 24, 1845 – 1846) и ораториальной трилогии «Детство Христа» (Op. 25, 1853 – 1854).¹⁸

Музыкальное содержание «Восьми сцен из "Фауста" Гёте» послужило композитору исходным материалом для драматической легенды «Осуждение Фауста». ¹⁹ К началу создания партитуры, как отмечал Берлиоз в Мемуарах, план «Фауста» им был «давным-давно обдуман», предстояла большая работа над произведением грандиозного масштаба: «Отрывки из французского перевода "Фауста" Гёте, ...которые я намеревался использовать для моей новой партитуры, соответственно их отделаив, а также две или три другие сцены, написанные по моим указаниям Гандонньером перед моим отъездом из Парижа, не составляли даже и шестой части всего этого произведения». [19, с. 561]. В «Осуждение Фауста» Берлиоз включил эпизоды, принадлежащие ко второй части трагедии Гёте: «Воззвание к природе», смерть Фауста, фрагмент Эпилога с хором демонов и осужденных («На земле»), апофеоз Маргариты.

¹⁷ Об Иоганне Фаусте – историческом лице, учившемся в Краковском университете, свидетельствовали современники; одним из них в период 1507 – 1540-х годов был Филипп Меланхтон, ученик и ближайший соратник Лютера.

¹⁸ Идеи христианства составляют основу музыкального содержания программных вокально-симфонических форм Р. Шумана (светская оратория «Сцены из «Фауста» Гёте», 1844 – 1853) и Ф. Листа (оратория «Легенда о Святой Елизавете», 1857 – 1862; оратория «Христос», 1853 – 1866; оратория «Святой Станислав, Король Венгрии», 1896).

¹⁹ В Письме к Ж. д'Ортигу от 13 марта 1846 года композитор назвал это произведение «большой оперой» [27, с. 144]. Такое определение жанра Берлиоз применял вплоть до завершения работы над партитурой.

Из писем и мемуаров Берлиоза известно, что работа над либретто и партитурой «Осуждения Фауста» проходила неравномерно, урывками, в промежутках между разъездами и концертами, во время путешествий по Германии (Силезия, Бреславль), Австрии, Чехии, Венгрии. Оригина́л либретто был создан Ж. де Нервалем, Алмире Гандонньером и Г. Берлиозом. «Мерно покачиваясь в старой немецкой почтовой карете, я пробовал сочинять стихи, предназначенные для моей музыки. Я начал с обращения Фауста к природе, не стараясь ни переводить, ни подражать этому шедевр, но только вдохновиться им и извлечь из него ту музыкальную сущность, которая в нем содержится», – вспоминал Берлиоз. [19, с. 561]. В его Мемуарах отмечен факт сознательного отступления от плана изложения и точного текста первоисточника («Фауста» Гёте); [19, с. 563] также воссоздана творческая атмосфера 1846 года, в которой завершалась работа над произведением – как во время путешествий, так и по возвращении в Париж: «Стоило лишь начать – а дальше стихи, которых мне не доставало, рождались одновременно с приходившими в мою голову музыкальными мыслями, я написал свою партитуру с такой легкостью, какую я редко испытывал, работая над другими своими произведениями <...> Я не искал мыслей, они приходили сами, притом в порядке самом неожиданном. Когда был наконец завешен довольно подробный набросок всей партитуры, я принялся его обрабатывать, отделять различные его части, соединять и сшивать в одно целое со всем рвением и всем терпением, на какие я только был способен, а также заканчивать оркестровку, которая до сих пор была кое-где только намечена. Я считаю это произведение одним из лучших среди мною написанных», – резюмировал Берлиоз. [19, с. 564].

В либретто «Осуждения Фауста» обобщены аспекты многовековой традиции народной легенды о докторе Фаусте, согласно которой спасение Фауста невозможно. Можно предположить, что отсюда произошло оригинальное, литературно-повествовательное определение жанра, найденное композитором: «драматическая легенда». Основу композиторской интерпретации народной легенды составило современное осмысление итога поисков свободной человеческой мысли. Герой Берлиоза Фауст, подобно героям Шатобриана, страдает от усталости и разочарования в жизни. Вера его слаба, и ее недостает, чтобы защитить и спасти Фауста. Любовь Фауста к Маргарите скоротечна; стремление Фауста спасти покинутую Маргариту из сострадания, запоздавшая вспышка его прежней любви и раскаяние привели к подписанию рокового договора: в обмен на обещание Мефистофеля освободить из рук палача Маргариту Фауст обязуется отдать Мефистофелю свою душу; обманутый Мефистофелем герой трагически погибает.

Для творчества Берлиоза характерна автопортретность образа художника, стоящего в центре его произведений; в тексте либретто «Осуждение Фауста» запечатлен психологический портрет современника композитора. В повествование драматической легенды Берлиоз включил ряд автобиографических аллюзий. Так, в Мемуарах (глава 40) описано поэтическое, музыкально-эстетическое переживание веры: «Я живу совершенно один <...> пою, верую в Бога. Исцеление». Композитор ощущал гармонию и полноту бытия, находясь вблизи морского побережья, в Ницце. [19, с. 204]. Биограф Берлиоза А. Бошо именует его «Берлиозом/Фаустом», который хотел бы возвратиться в мир гармонии и красоты – в тот мир, воспоминания о котором связаны с юношеской верой. Композитор включил в либретто слова доктора Фауста, характеризующие противоречивое переживание им веры на склоне лет: «Сердце, как дрожишь ты! / Стремишься с пением святым ты к небесам. / Ко мне вернулась вера / И возвратила мне покой святой». И далее: «Увы! О песнь небес, зачем ты пробуждаешь / В душе остывшей жизнь? О дивная молитва, / Зачем колеблешь ты решение мое?» (здесь и далее – перевод Н. М. Спасского). [28, с. 5].

Глубокое волнение охватывает Фауста, созерцающего картины природы. Его стремление оказаться внутри всеобъемлющих стихий мироздания представлено в эпизоде «Обращения-воззвания к природе» (ч. IV): *Nature immense, impénétrable et fière! / Toi seule donne trêve à mon ennui sans fin!* («В тебе, в природе лишь, непроницаемой и гордой, / Я отдых нахожу от бесконечных мук!»). [28, с. 19]. В мир чувств главного героя проникает ощущение полноты бытия.

В IV часть «Осуждения Фауста» композитор включил автобиографический мотив из эпизода, так описанного в Мемуарах: «В одно прекрасное майское утро, в Кот-Сент-Андре, я сидел на лугу в тени высоких дубов <...> Поглощенный чтением, я все же был отвлечен нежным и печальным пением, раздававшимся над равниной через правильные промежутки времени. Невдалеке совершался крестный ход Вознесения, я слышал голоса крестьян, поющих "литании святых". В этом обычае обходить весной холмы и равнины, чтобы призвать небесное благословение на плоды земные, есть нечто поэтическое и трогательное, невыразимо меня волнующее. Процессия остановилась у подножия деревянного креста, украшенного листвою; я увидел, как люди преклонили колени, в то время как священник благословлял поля, затем они медленно пошли дальше, продолжая свое меланхолическое песнопение». [19, с. 253-254]. Мотив молитвы у придорожного креста выполняет смысловую и структурную функции в эпизоде «Скачка над бездной»: не желая испугать молящихся женщин и детей, Фауст призывает Мефистофеля усмирить адских коней. [28, с. 21]. Спеша на помощь погибающей Маргарите, Фауст все еще способен воспринимать циничные реплики Мефистофеля о ничтожности человеческого существования. Сострадание Фауста к судьбе Маргариты пришло слишком поздно, и герой оказался над бездной ада. Его предсмертное состояние так охарактеризовано в эссе «Фауст» М. Юрсенар: «До момента смерти Фауст не очень отчетливо понимает, что с ним происходит, и это умственное помрачение спасает его, превращая в того, кем являемся все мы: в несчастного растерянного человека». [29, с. 536].

Особенности художественного замысла Г. Берлиоза

«Трактовка образа героя определила эстетический замысел произведения в целом», – отметила А. А. Хохловкина. [30, с. 370]. Об уникальности художественного замысла композитора свидетельствуют литературное определение жанра (от лат. *legendae* – «то, что надлежит прочесть»), особенности литературного языка (полиязычие), принципы музыкальной драматургии и формообразования. Полиязычие в «Осуждении Фауста» складывается из взаимодействия французского языка, латыни и мистифицированного языка, на котором, по мнению шведского мыслителя Э. Сведенборга, изъясняются демоны и осужденные (*les damnés*) – обитатели преисподней.²⁰ Жанровый синтез элементов оперы, балета, оратории и симфонии при ведущей роли литературно-поэтического текста (программы) – отличительная особенность композиторского замысла, музыкального содержания произведения.

Особенность художественного замысла композитора состоит в создании современного трагедийного литературно-музыкального истолкования христианской веры, в обнаружении неведения как зла, ведущего к гибели человека. Музыкально-театральное воплощение обобщенного образа зла отличается новизной; современный реализм этого образа в истолковании Шекспира, Гёте и Берлиоза выражен мыслью: зло, скрывающееся под маской добра, есть «часть той силы, что вечно хочет блага».

²⁰ Эммануил Сведенборг (1688 – 1772) – шведский теософ, христианский мистик.

Проблема укрепления позиций христианства сохраняла актуальность в культурном пространстве Франции. «Слишком часто забывают, что независимый "Фауст" – произведение *чисто христианское по своему построению* (курсив наш: В.А.) <...> с теологической точки зрения человеческая природа не является воплощением зла изначально и, только уступив греху, становится таковой <...> Если бы путь к порогу Гретхен Фаусту указал ангел, их поцелуй принес бы обоим только счастье», – отметила М. Юрсенар. [29, с. 537, 538].

Психологическая константа веры определяет своеобразие художественного замысла произведения и особенности интерпретации Берлиозом судьбы главного героя, который осужден из-за сомнения в вере. В драматической легенде «Осуждение Фауста», как и в «Пасхальных песнопениях» из «Восьми сцен», вера – «особое достояние музыкального содержания», что обнаруживается на семантическом и структурном уровнях произведения.²¹

Композиторская интерпретация литературного первоисточника

Доминирующий смысловой мотив *damnation* (осуждение, гибель, проклятие) связан с событиями сцены XIX, части IV *Pandaemonium* и Эпилога («На земле»), повествующими о тайне смерти Фауста. Мотив гибели главного героя определяет специфику интерпретации Г. Берлиозом «Фауста» Гёте, отступление литературно-музыкальной концепции драматической легенды от смысла и структуры литературного первоисточника: трагедия гибели Фауста есть страшная тайна, скрытая в безднах ада.

Жанровая дефиниция Берлиоза «драматическая легенда с апофеозом» определяет семантическую и структурную функции двух заключительных разделов произведения: Эпилога, состоящего из двух эпизодов, и «Апофеоза Маргариты». Утверждение в разделе «Апофеоз Маргариты» веры и бессмертия спасенной любовью души Маргариты «достраивает» и завершает христианское содержание вокально-симфонической концепции, стягивая в единый узел все прежние выходы к ней («Пасхальный гимн» в части II и литания крестьян в части IV, а также эпизод «На небе» из Эпилога). Разделы партитуры, связанные с утверждением веры, образуют устойчивый смысловой стержень в композиции; эти разделы помещены в узловые точки развития действия. Музыкально-драматургическая сфера *осуждения и гибели Фауста* и противоположная по смыслу сфера *христианского мира* структурно уравновешены. Идейные оппозиции (вера / неверие) в сочинении Берлиоза выявляются во взаимосвязи и противопоставлении ярких музыкально-театральных образов Фауста, Маргариты, Мефистофеля.

Структура, синтез жанровых элементов, музыкальная драматургия «Осуждения Фауста»

Партитура драматической легенды «Осуждение Фауста» состоит из четырех частей, разделенных на сцены и отдельные номера-эпизоды (всего – 19 сцен, включая Эпилог; 26 отдельных эпизодов, включая апофеоз Маргариты). В *часть I* вошли сцены I – III: Интродукция (1), Хор и крестьянская пляска (2) и Венгерский марш (3). *Часть II* включает сцены IV – VIII, объединяющие 10 разнохарактерных номеров: Север Германии (4), Пасхальный гимн (5), Винный погреб Ауэрбаха (6), Песня Брандера (7), Фуга на тему песни Брандера (8), Песня Мефистофеля (9), Ария Мефистофеля (10), Хор гномов и сильфов (11), Балет сильфов (12), Финал. Хор солдат. Хор студентов (13). В *часть III* (сцены IX – XIV) входят 7 эпизодов: Allegro (14), Ария Фауста в комнате Маргариты (15), Баллада о Фульском короле (16), Заклинание Мефистофеля (17), Ме-

²¹ «Особое достояние музыкального содержания» – выражение исследователя В. Н. Холоповой.

нуэт блуждающих огоньков (18), Речитатив и серенада Мефистофеля (19), Терцет и хор (20). *Часть IV* (сцены XV – XIX и Эпилог) включает 6 эпизодов: Романс Маргариты (21), Воззвание к природе (22), Речитатив и охота (23), Скачка над бездной (24). Пандемониум. Хор духов ада (25), Апофеоз Маргариты (26).

Чередование речитативов, сольных эпизодов, ансамблей, хоровых и массовых сцен (в том числе танцевальных, балетных сцен) составляет логически ясное драматургическое целое; тематические элементы вокальных и оркестровых партий обобщены в вокально-симфонической ткани произведения. Драматургические функции оркестра состоят в выполнении задач программно-изобразительного, «внешнего» характера, а также в развитии экспрессивно-психологического уровня содержания, связанного с раскрытием психологического подтекста происходящего. «Осуждение Фауста» обладает характерным для жанра оперы соотношением компонентов музыкальной драматургии (речитативов, сольных эпизодов, ансамблей и т.д.); композиционные функции и масштаб хоровых и массовых сцен в произведении соответствует критериям ораториального жанра. Согласно определению исследователя А. А. Хохловкиной, в «Осуждении Фауста» Берлиоз нашел новый комплексный жанр, близкий романтической опере, в котором лирические, драматические, народно-жанровые, фантастические и описательные эпизоды сосуществуют в сложном взаимопроникновении и единстве. [30, с. 393].

Многоплановостью действия обусловлен многоуровневый характер сосуществования и взаимодействия различных сфер музыкальной драматургии (народно-жанровой, фантастической и др.). К основным сферам принадлежат: сфера христианского мира, сфера *damnation* и лирическая сфера любви Фауста и Маргариты. Сфера христианского мира сформирована четырьмя различными эпизодами действия, которые объединяет вера как гуманитарная ценность, центральный концепт христианства. «Пасхальный гимн», литания, эпизод из Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) и «Апофеоз Маргариты» – смысловые рифмы произведения.

В процессе параллельного развертывания «Пасхального гимна» и монолога с речитативом Фауста создается композиция сцены сквозного развития действия, смысл которой можно условно обозначить как взаимодействие образов императива веры (гимн христиан) и сомнения в вере (противоречивый эмоциональный мир Фауста).

Молитва христиан (литания из IV действия) образует смысловую арку со сценой «Апофеоз Маргариты». В эпизоде Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) Берлиозом создан обобщенный музыкально-театральный образ прощения и спасения Маргариты. В финальной сцене «Апофеоз Маргариты» закреплён смысловой итог литературно-музыкального повествования: бессмертие спасенной любовью души Маргариты – основная идея христианства.

Пасхальный гимн

«Пасхальные песнопения», открывавшие «Восемь сцен из "Фауста" Гёте», были включены композитором в состав сцены IV сквозного развития действия, с названием «Пасхальный гимн».²² Развитие драматургической сферы христианского мира (часть II «Север Германии») связано с показом центрального события христианства – таинства Воскресения Христа. «Пасхальный гимн» образует единую композицию с монологом (начало сцены) и речитативом Фау-

²² Гимн – вероучительный музыкально-поэтический жанр, связанный с духовной песенностью (С. Аверинцев).

ста (окончание сцены).²³ Здесь объединены самостоятельные «планы действия»: хоровой гимн христиан (женская и мужская группы хора), соло Фауста и партия симфонического оркестра. «Пасхальный гимн» открывается унисоном женской группы хора (1 и 2 сопрано), интонирующей поступенно восходящий ход на кварту, к тоническому устою. Методом раздвоения голосов вокальный унисон «разворачивается» до четырехголосного аккорда; во время торжественного возгласия: «Христос воскрес!» полное тоническое трезвучие *F-dur* прозрачно звучит у деревянных и медных духовых инструментов (*forte*), на фоне тремоло литавр и *pizzicato* струнных инструментов. **Пример 3.**

Вступающие по принципу антифонного пения голоса мужской хоровой группы (тенора и басы) в унисон интонируют выразительные мелодические фразы, декламационный склад которых соответствует ритму поэтического текста; в переключку хоровых партий включается партия солирующих литавр. В ритмически ровное движение гармонической фигуры струнных инструментов *pizzicato* время от времени вторгаются синкопы. Приглушенное звучание аккордовых вертикалей в партиях деревянных и медных духовых инструментов исследователь А. Бошо сравнивал с «доносящимися издали звуками органа». Унисоны выразительной партии валторн изложены крупными длительностями, которые ритмически контрастируют с синкопированными фигурами в партиях литавр и контрабасов. Гибкость голосоведения, пластичность хоровой фактуры, простота и изысканность инструментовки отличает композиторскую технику вокально-симфонического письма Берлиоза. Отдельные тематические элементы и ритмо-интонационные комплексы имеют сквозное развитие: восходящее поступенное движение, синкопированные ритмические группы внутри аккордовых вертикалей в партиях мужской группы хора и в партиях хора валторн, пунктирный ритм в партиях литавр и контрабасов. Ясность и прозрачность фактуры «Пасхального гимна» сохраняются и в его финальной кульминации.

В композиции рассматриваемой сцены можно условно выделить три раздела: повторное проведение начальной фразы «Христос воскрес!» на границе первого и второго разделов создает ощущение непрерывного нагнетания энергии; в третьем разделе содержится лирическая кульминация, в которой сосредоточены ностальгические воспоминания Фауста о возвышенном переживании душевного восторга, испытанного им в детстве, в часы молитвы. Яркой находкой Берлиоза является тихая кульминация «Пасхального гимна»; вокально-симфоническое *pp* – выразительная звуковая характеристика музыкально-театрального образа праздничного торжественного таинства.

«Пасхальный гимн» – константа веры, репрезентирующая «центральную мировоззренческую позицию и одновременно психологическую установку христианства» (С. Аверинцев). [31, с. 135]. В произведении Берлиоза изложение гимна соединено с показом противоречивого внутреннего мира Фауста. Истоки веры Фауста находятся в дорогах его сердцу воспоминаниях детства: «Я вспомнил детство вновь, / Молитвы сладкий час ...». [28, с. 5]. Вера Фауста – моральная составляющая его души и ума. На склоне лет, испытывая отращивание к «остывшей жизни», герой осознавал веру как возможность примирения с жизнью, соединения с Богом. Когда Фауст услышал пасхальное пение, воспоминания о трепетном переживании молитвы пробудили в его душе надежду на возвращение утраченной веры, способной «освежить ум»: «Сладчайшая из песен, / звучи еще сильнее. / Я плакать вновь могу, стремлюсь я к небесам!», – восклицает Фауст. [28, с. 5]. «Он плачет, сокрушенный мыслью о несказанном счастье, которое могла бы принести ему вера», – отметил А. Бошо. [32, с. 43]. «В нем воскресает вера в добро», – так исследо-

²³ Новые музыкально-театральные формы Берлиоза – монолог-речитатив и ария-речитатив – применялись композитором в сценах сквозного развития действия с целью динамизации музыкальной драматургии.

ватель А. А. Хохловкина прокомментировала содержание эпизода, в котором сосредоточены возвышенные переживания Фауста. [30, с. 370].

В области лирической кульминации композитор объединил в унисон изложение выразительных фраз сольной партии Фауста и партий женской хоровой группы, исполняющей пасхальный гимн. Партии мужского хора, выдержанные в характере смиренной молитвы, изложены крупными длительностями; на этом фоне в музыкальной ткани рельефно выделяется вокальная партия Фауста. В основе последней лежат интонации лейттемы гобоя *dolce et espressivo* из Интродукции. В произведении Берлиоза эта тема олицетворяет «чувство жизни». **Пример 4.**

Завершается «Пасхальный гимн» возгласами *Osanna!* двух хоров, чередуемыми с устремленными в высокий регистр пассажами деревянных духовых инструментов. В сцене «Пасхального гимна» происходит утверждение психологической константы веры, начинается формирование духовной сферы *христианского мира* в музыкальной драматургии «Осуждения Фауста». Диапазон образов названной сферы расширяется в соответствии с направлением пространственных векторов «земля – небо»: от частей II («Пасхальный гимн») и IV (литания христиан) к эпизоду «На небе» (Эпилог, хор серафимов перед престолом Всевышнего) и «Апофеозу Маргариты». Концепт веры структурно организует временную протяженность повествования драматической легенды, в которой надлежит прочесть о жизни и любви, смерти и бессмертии человеческой души; с психологической установкой веры связаны перипетии судеб главных героев.

Празднование главного события христианского мира в сцене IV воспринимается сквозь призму субъективных лирических переживаний главного героя – «Фауста 1830 года, которого музыкант-романтик Берлиоз наделяет своей душой» (А. Бошо) [32, с. 44]. «Берлиоз-Фауст», начинавший обучение в духовной школе, действительно сохранил трогательные воспоминания о своем первом причастии, хотя в юности композитор полагал, что он освободился от католицизма. [19, с. 25]. С одной стороны, Берлиоз причислял себя к единомышленникам христианского мыслителя и писателя Ф. Р. де Шатобриана. «Чрезмерно болезненная его чувствительность, несмотря на приступы гордыни, не могла противостоять умиротворяющей силе молитвы», – так французский исследователь охарактеризовал противоречия внутреннего мира Берлиоза. [32, с. 44]. С другой стороны, Мемуары содержат известные высказывания Берлиоза, свидетельствующие об утрате веры, о горьком разочаровании в жизни. [19, с. 157, 219, 255, 257, 268, 772-774]. Мысли подобного рода нередко встречаются и в письмах Берлиоза. [27, с. 196, 219]. Анализируя противоречия веры Берлиоза, биограф композитора Теодор-Валенси привел пример из воспоминаний скульптора Антуана Этекса, находившегося, как и Берлиоз, на вилле Медичи. Бродя по окрестностям, молодые художники побывали в монастыре монахов-доминиканцев, после чего композитор упоминал о возникшем у него намерении посвятить себя религии. [20, с. 106]. «Не романтизм ли, усугубленный сплином, толкал его к религии, которую он считал угасшей? Поэты, почитающие себя неверующими, бережно хранят, однако, идею Бога из-за ее поэтичности. Из любви к божественной идее они чтят самого Бога», – отмечал исследователь. [20, с. 107]. К созданию произведений в жанрах духовной музыки Берлиоз обращался в разные периоды творческой эволюции.²⁴ Когда светлые воспоминания о юношеской вере рассеивались, композитор страдал, как страдал и его герой Фауст, от чувства душевной пустоты. Со слезами восклицаящий: «Я верю в небеса!», – Фауст, подобно некоему современному по-

²⁴ Из первых сочинений Берлиоза в жанрах духовной музыки сохранились уже названная ранее Торжественная месса (1824), которая была исполнена в парижской церкви Сен-Рош (1825) и «Религиозное размышление» по Т. Муру, для голоса, хора и оркестра (1831). Реквием (1837), сочинение зрелого периода творчества, был исполнен в парижской церкви Дома Инвалидов; к духовным сочинениям Берлиоза позднего периода творчества относится *Te Deum* (1849). [20, с. 109].

следователю учения Шатобриана, казалось, «принимал художественную эмоцию за благодать веры». [32, с. 44]. В сцене «Пасхального гимна» существующему от начала христианского мира коллективному образу верных (христиан) композитор противопоставил образ мятущегося, страдающего от одиночества современного человека; его вера пошатнулась и ослабела от столкновений с противоречиями внешнего мира.

Литания

В заметке «Живописная Италия» (1835) Берлиоз упоминал о записанной им литании, которую он впервые услышал в детстве, на родине, в провинции Дофине. Мелодия литании была нежной, жалобной и печальной, какой и подобает быть молитве к Богородице. [32, с. 44]. Просматривая литературные материалы для «Музыкального путешествия по Германии и Италии» (первоначальное название Мемуаров) в 1844 году, композитор обнаружил нотную запись этой литании; сочиняя драматическую легенду «Осуждение Фауста», он включил ту самую мелодию в музыкальный материал сцены «Скачка над бездной», действие которой происходит незадолго до гибели главного героя. Непрерывно думая во время скачки о погибающей Маргарите, Фауст замечает в поле группу молящихся христиан, стоящих на коленях у придорожного креста. Он слышит молитву: *Sancta Maria, ora pro nobis*. Над стремительным, прерывистым ритмом галопа адских коней (партия оркестра) неторопливо тянется вокальный унисон литании женских голосов (сопрано). «Осторожно! Тут женщины и дети!», – восклицает Фауст. [33, с. 404]. Кони, как молнии, проносятся; слышны крики ужаса, молившиеся разбегаются. Уносимый адскими «гипокентаврами» Фауст, страстно желающий освободить Маргариту из рук палача, продолжает слышать литанию: *Sancta Magdalena, ora pro nobis, Sancta Margarita ...* [33, с. 404, 405].

Персонафицированный тембр солирующего гобоя избран композитором для повествования о жалобах души Фауста: мелодические фразы насыщены хроматизмами, «стонущими» интонациями нисходящей малой секунды. Партия гобоя, благодаря ритмо-интонационной выразительности и самостоятельности ритмической организации, образует контрастный рельеф на фоне оркестровой музыкальной ткани: сильные доли в партиях виолончелей и контрабасов «подстегивают» бешеный галоп адских коней; характерной ритмической особенностью здесь является оstinatная фигура (восьмая и две шестнадцатых) в партиях скрипок.

Мелодическая линия литании изложена крупными длительностями, передающими неторопливый вид движения, она обладает ясными тональными очертаниями: нисходящее движение от опеваемого квинтового тона (*c-moll*) приводит к тоническому устою (*c*). **Пример 5.** Литания христиан – внешнее и внутреннее выражение веры. В связанном с таинством молитвы эпизоде названной сцены она выполняет семантическую и эмоционально-психологическую функции, создавая, как и «Пасхальный гимн», самостоятельный «план действия». В музыкальной ткани рассматриваемой сцены вокальная мелодическая линия литании полифонически соединена с оркестровыми партиями высоких и низких струнных инструментов. В партии оркестра сосредоточен внешний (изобразительный) «план действия»: стремительное перемещение всадников, полет в пространстве. Вокальный и оркестровый пласты музыкальной ткани, обладающие автономной скоростью движения, образуют, соответственно, экспрессивно-психологический и программно-изобразительный аспекты действия.

На протяжении начальных тактов литании солирующий голос гобоя на короткое время умолкает, чтобы вновь вступить в контрапункте с партиями струнных инструментов. Во второй строфе литании молящиеся упоминают имя Святой Магдалины. Внезапный перерыв таинства молитвы наступает во время обращения христиан к Святой Маргарите: молящиеся замечают

всадников. Здесь вступает синкопированная фраза гобоя, партия которого олицетворяет душевные муки Фауста. Рельефная инструментальная линия гобоя развивается в полифоническом соединении с остинатным ритмо-интонационным комплексом, сосредоточенным в партиях высоких и низких струнных инструментов. Таким образом, пение молитвы, остинатный ритмо-интонационный комплекс («скачка») и соло гобоя функционируют как организованные параметры музыкальной ткани, подчиненные программному композиторскому замыслу. «Эпизод грустной благодати» (А. Бошо) – литания (таинство молитвы) – находится в зоне драматической кульминации «Осуждения Фауста». Эта узловая точка развития действия является смысловой рифмой «Пасхального гимна» и финального «Апофеоза Маргариты». Литания – неотъемлемая составляющая христианского музыкального содержания произведения.

Эпилог

Эпилог «Осуждения Фауста» состоит из двух контрастных эпизодов: «На земле» (хор демонов и осужденных) и «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего). Эпизод «На земле» (*Maestoso, avec le caractère*) исполняется унисоном мужского хора (басы). Композиторские ремарки *du Récitatif, plus sombre, sotto voce* определяют характер исполнения: мрачное (вполголоса) вокально-речевое интонирование на фоне протянутых тонов в партиях низких струнных инструментов (виолончели и контрабасы), прерываемых долгими паузами. Переменный метр ($\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$) – выразительный прием для передачи сбивчивого, затрудненного дыхания тех, кто произносит скупые фразы, глухо доносящиеся из подземных глубин. **Пример 6.** Р. Шуман писал о том, что еще во время премьеры «Фантастической симфонии» Берлиоза он был поражен той свободой и изобретательностью, с которой последний применял четные размеры и ритмы в комбинациях с ритмами нечетными. Шуман полагал, что ритмическая свобода музыкальных фраз обусловлена стремлением Берлиоза в музыке «подняться на высоту поэтического языка». [18, с. 52]. Речевые интонации в партии мужского хора, как и другие смысловые единицы музыкальной ткани – «многозначительные» паузы – формируют характерный контур монодии, медленно сползающей по тонам и полутонам. Преодолев широкий интервал (большую нону), монодия прекращает звучать (*pp*): «Тогда умолкнул ад. / И дьявольских зубов глухой подземный скрежет / Лишь только были слышны; в глубинах была / Погребена чудовищная тайна. / Горе нам!».

Эпизод «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего), Эпилог

В исполнении эпизода «На небе» (хора серафимов перед престолом Всевышнего) из Эпилога принимают участие два хора: разделенный на группы трехголосный смешанный хор (сопрано, тенора, басы) и детский хор. Согласно композиторской ремарке *ad libitum*, состав детского хора может достигать двухсот или трехсот голосов; детский хор может быть размещен в глубине сцены, на высоких ступенях; им должен управлять хормейстер. «Если же возможно привлечь для исполнения только 30 голосов, то следует их разместить позади смешанного хора, а также на авансцене и среди оркестрантов», – отметил в партитуре Берлиоз. [33, с. 438].

Перед престолом Всевышнего серафимы просят Бога о прощении Маргариты. Согласно христианскому вероучению, страдавшим и раскаявшимся грешникам даруется прощение и спасение – высшее дарение со стороны Бога. Спасенная душа перемещается в божественную сферу бытия – «на небо». [31, с. 149]. Партия хора серафимов перед престолом Всевышнего и сольная

партия (сопрано) из Эпилога («На небе») образуют сцену сквозного развития действия, объединяясь с хором из «Апофеоза Маргариты». Эпизод «На небе» (*Maestoso non troppo lento*), выдержанный в единой тональности (*Des*) с последующим разделом «Апофеоз Маргариты», утверждает центральное положение названной тональности в общем тональном плане произведения. Вокально-симфоническая ткань выдержана в едином динамическом плане (от *p* до *ppp*) и прозрачной инструментовке. Звучание струнных инструментов (*divisi*) заметно усилено тембрами арф (всего от 8 до 10 инструментов). В группе скрипок применяются многообразные способы звукоизвлечения (*pizzicato*, флажолеты и прием игры *sul ponticello*). Звучание смешанного хора (*dolce, p*), дополненное короткими «шепчущими» фразами флейт (*ppp, Un peu plus animé*), напоминает о возвышенном стиле раздела *Sanctus* из Реквиема Берлиоза. «Все преображается в невесомом эфире», – так охарактеризовал музыкальную атмосферу рассматриваемого эпизода исследователь А. Бошо. [32, с. 99]. В сопровождении высоких духовых инструментов унисон хора серафимов (*Des*) интонирует «гармоническую» фразу, построенную на восходящем движении по тонам доминантсептаккорда: декламационно выразительное «вопрошание» приостанавливается на тоне септимы, который «повисает». **Пример 7.** Тихий зов: Margarita! (солирующее сопрано) выполняет функцию перехода *attacca* к финалу драматической легенды.

Апофеоз Маргариты

«Апофеоз Маргариты» – духовно возвышенное, лирическое окончание драматической легенды «Осуждение Фауста», отмеченное особыми приемами выразительности. По признанию Берлиоза, еще в начале творческого пути он задумывался о внутренней связи в композиции, существующей между музыкальной выразительностью и инструментовкой. Берлиоз считал присутствие такой связи в произведении не менее существенным профессиональным достижением, чем мелодическое богатство. Композитор так охарактеризовал экспрессию – квинтэссенцию его музыкального стиля: «Главные достоинства моей музыки состоят в ее страстной выразительности, внутреннем жаре, ритмической увлекательности и неожиданности. Когда я говорю страстная выразительность, это означает иступленное желание передать внутренний смысл сюжета, даже когда этот сюжет противоположен страсти и когда дело идет о том, чтобы выражать чувства нежные, мягкие или самое глубочайшее спокойствие». [19, с. 741]. О сочинении финального мелодического шедевра для «Осуждения Фауста» композитор писал: «В Праге я поднялся с кровати посреди ночи, чтобы записать напев, который я боялся потом забыть, – напев хора ангелов в апофеозе Маргариты: «Вознесись в небеса, грешившая из-за любви простосердечная душа!». [19, с. 637]. Музыкальную ткань заключительного раздела драматической легенды отличают простота и изысканность мелодического рисунка. Начальные фразы хора ангелов (*Des*) появляются на фоне тех же прозрачных гармонических фигураций струнных инструментов, которые составили основу музыкальной фактуры в предыдущем эпизоде («На небе», хор серафимов перед престолом Всевышнего»). **Пример 8.**

«Воздушный по составу» оркестр следует за «самыми деликатными движениями мысли» (Р. Роллан). Партия оркестра искусно соединена с вокальными партиями смешанного и детского хоров. В музыкальной ткани «Апофеоза Маргариты» встречается линейное голосоведение с использованием приема имитации; раздвоения унисонов и переклички голосов взаимодействуют с прозрачными гармоническими вертикалями. Повторение зова: *Margarita!* в партии солирующего сопрано и аккорды хора, изложенные крупными длительностями в виде хорала, образуют параллельные планы в развертывании музыкального материала. Хоровые и сольные вокальные партии полифонически объединены с партиями оркестра, которые также обладают

автономной логикой развития. «На каких высотах парят эти исполненные света октавы!», – восклицает А. Бошо, отмечая мелодико-гармонические фигурации в партиях двух солирующих скрипок, изложенных в терцию, и еще на октаву выше – другую скрипичную партию (флажолеты). В соединении с тембрами арф «парящие» скрипки создают в «Апофеозе Маргариты» темброво-колористическую *атмосферу света*. Рассматриваемый раздел партитуры – одна из ярких находок Берлиоза в области драматургии тембров. Композитор достиг максимум возможного во взаимосвязи музыкальной экспрессии с искусством инструментовки для музыкально-театрального выражения состояния духовно-возвышенного *par excellence*; ἀποθέσις (греч.) – обоготворение. Голоса смешанного, детского хоров и солирующего сопрано, ассоциирующиеся с пением невидимых ангелов в глубине неба, интонируют (*ppp*) заключительные фразы: «Поднимайся в небо, чистая душа, страдавшая от любви <...> Лети к нам, Маргарита!».

Р. Роллан в очерке «Берлиоз» выразил солидарность с мнением авторитетного критика Амброза, отметившего особую способность Берлиоза к выражению в музыке элегии, лирической эмоции: «Берлиоз чувствует с такой интимной нежностью, с такой глубиной...». [18, с. 45, 46]. Страницы партитуры «Осуждение Фауста» обнаруживают высокое драматургическое мастерство композитора, музыкальную выразительность, неповторимую красочность и прозрачность оркестрового колорита, яркую театральность образов. Для современного музыкально-театрального воплощения драматически переживаемой героем утраты веры Берлиозом была создана четырехчастная вокально-симфоническая концепция в оригинальном литературно-музыкальном жанре драматической легенды.

В «Пасхальном гимне» (ч. II), литании (ч. IV), в эпизоде Эпилога «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего) и в «Апофеозе Маргариты» концепт веры получил ясное, последовательное и завершенное музыкально-театральное воплощение. В процессе изложения музыкального содержания драматической легенды названные разделы сформировали обширную музыкально-драматургическую сферу, которую можно условно охарактеризовать как духовную сферу *христианского мира*, определяющую смысл художественной концепции «Осуждения Фауста».²⁵

Музыкальное содержание произведения Берлиоза, как и литературный первоисточник, обладает несколькими пространственными измерениями, калейдоскопической переменчивостью жизненных стихий – «пестрых снов земли» (Август Шлегель), где соединяются жизнь, любовь и смерть, земля и небо, величие и ничтожность человеческой души, вечная сила природы и непостоянство человеческих чувств. Всеобъемлющая характеристика, посвященная «олимпийски-просвещенному титану» Гёте, может быть отнесена и к Г. Берлиозу – «одному из наиболее дерзновенных мировых гениев» (Р. Роллан): «"Ничто" и "все" тут сливаются, как Мефистофель и Фауст сливаются в личности своего творца, заставляющего их заключить договор на основе полной любви к жизни, любви, перетолковывающей преисподнее начало как всечеловеческое» (Т. Манн). [34, с. 338].

Поэтическое осмысление Шатобрианом (позднее – Э. Ренаном) духовных ценностей христианства лежит в основе христианско-философского истолкования веры в культурном пространстве Франции. Вера, укорененный в различных сферах культуры и искусства концепт христианства, влияла на изменение духовной и культурной жизни на протяжении XIX – XX веков. Не менее сорока лет во французской музыке сохраняла актуальность проблема интерпретации тра-

²⁵ Противоположный пространственный вектор указывает на область *Damnation*, к которой принадлежит обширный диапазон образов: Мефистофель, демонические существа – обитатели пандемониума, осужденные и грешники; в названную сферу Г. Берлиоз переместил навсегда образ осужденного Фауста.

гедии Гёте «Фауст» (1806). Впервые ее осуществил Г. Берлиоз в произведениях «Восемь сцен из «Фауста» Гёте» и «Осуждение Фауста». Апология веры лежит в основе лирических опер «Фауст», «Мирей» и духовных сочинений Ш. Гуно. Влияние идей христианства можно проследить на всем протяжении эволюции жанра французской оперы и оратории: от Г. Берлиоза до С. Франка, Ш. Гуно и Ж. Массне; от П. Дюка до В. д'Энди, Ф. Пуленка и О. Мессиана.

Литература

1. Андреев Л. Г. Два лика свободы / Нодье Шарль. Бурже Поль. Ален-Фурнье. Жан Сбогар. Ученик. Большой Мольн. Романы: Пер. с фр. / Сост. и вступ. ст. Л. Андреева; Коммент. Е. Петраш; М., «Правда», 1990. – 576 с.
2. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Ф. Лист. Избранные статьи. Предисловие и общая редакция Я. Мильштейна. М., Государственное музыкальное издательство. 1959. – 463 с. сс. 270-349.
3. Зенкин С. Н. Жерар де Нерваль – испытатель культуры / Нерваль Жерар де. Мистические фрагменты / Пер. с фр. Сост. Ю. Н. Степанов. Вступит. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. СПб., Издательство Ивана Лимбаха. 2001. – 536 с. с. 8-40.
4. Сталь де. А.-Л.-Ж. О литературе в ее связи с общественными установлениями / Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов, вступит. статья и общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980. – 638 с. сс. 375, 392-393.
5. Михайлова И. Н., Петраш Е. Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. М., Издательство «КДУ», 2003. – 384 с. Гл. VI «XIX век». сс. 260-364.
6. Делакура Э. Из Дневника / Мастера искусства об искусстве / Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7 томах. Т. 4. М., «Искусство», 1967. – 623 с.
7. Рескин Джон. Лекции об искусстве. М., Б.С.Г.-Пресс, 2013. – 320 с.
8. Жюллиан Ф. Делакура / Пер. И. В. Радченко; Коммент. М. Н. Прокофьевой. М., «Искусство», 1986. – 222 с.
9. Гёте И. В. Об искусстве. Сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги. – 623 с.
10. Карельский А. В. Основные тенденции развития романтизма и его национальная специфика. Глава пятая. Французская литература / История всемирной литературы. Том 6. – 880 с. М., «Наука», 1989. сс. 143-146.
11. Chateaubriand // G. Lanson, P. Tuffrau. Manuel illustré d'Histoire de la littérature française. Paris, Librairie Hachette, 1953. – 984 p.
12. Шатобриан Ф. Р. де «Замогильные записки». Пер. с фр. О. Э. Гринберг (кн. 1 – 17) и В. А. Мильчиной. Вст. ст. В. А. Мильчиной. (кн. 18 – 44). М., Издательство имени Сабашиных. 1995. – 736 с.
13. Котляревский Н. Мировая скорбь. В конце прошлого и в начале нашего века. С.-Петербург. Типография М. М. Стасюлевича, 1898. – 360 с.
14. Шатобриан Ф. Р. де. «Гений христианства» // Эстетика раннего французского романтизма (Серия История эстетики в памятниках и документах). Перевод О. Гринберг. М., Издательство «Искусство». 1982. – 479 с.
15. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825-1826 гг.). Ленинград, «Наука». 1964 г. – 622 с.
16. Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815 – 1830). Л., издательство Ленинградского гос. университета. 1956. – 536 с.
17. Combarieu J. Histoire de la musique. Tome III. Librairie Armand Colin, 1919. 667 p. P. 3 – 16.

18. Роллан Р. Берлиоз. //Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 4 Музыканты наших дней: Стендаль и музыка /Пер. с франц. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина. Ред., сост. и коммент В. Брянцевой. М., Музыка, 1989. 255 с. сс. 21-59.
19. Берлиоз Г. Мемуары / Перевод О. К. Слезкиной. Вступ. ст. А. А. Хохловкиной. Ред. перевода и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., Государственное музыкальное издательство. 1961. – 916 с.
20. Теодор-Валенси. Берлиоз /Пер. с фр. Ю. А. Раскина. М., Издательство «Молодая Гвардия», 1969. – 336 с.
21. Шуман Р. Берлиоз //Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Пер. с нем. Рецензия, вступление и примечания Д. В. Житомирского. М., Государственное музыкальное издательство. 1956. – 400 с. с. 185.
22. Жерар де Нерваль. Судьба и творчество //Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: Статьи о французской и немецкой литературах. – СПб., Филологический факультет СПбГУ, 2001. – 464 с. сс. 215-238.
23. Эккерман И. П. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте /Пер. с нем. Н. Холодковского. – М., Захаров, 2003. – 448 с. Разговоры с Гёте /Пер. с нем. Н. Холодковского. – М., Захаров, 2003. – 448 с.
24. Berlioz H. 8 scènes de Faust. Complete score. Hector Berlioz Werke, Serie 5, Band 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–07. – 99 p.
25. Протопопов В. П. Полифония Берлиоза //Протопопов В. П. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII – XIX веков. М., Музыка, 1965. – 614 с. сс. 379 – 401.
26. Легенда о докторе Фаусте. Второе, исправленное издание. М., Наука. 1978. – 423 с.
27. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 1: 1819 – 1852. – Л., Музыка, 1981. – 240 с.; Книга 2: 1853 – 1868. – Л., Музыка, 1982. – 272 с.
28. Берлиоз Г. Осуждение Фауста. Драматическая легенда в четырех частях с апофеозом. Соч. 24 (1845 – 1846). Либретто. Текст: Жерар де Нерваль, Алмире Гандоньер, Гектор Берлиоз. Перевод Н. М. Спасского. Санкт-Петербург, 2008. – 24 с. с. 4, 5.
29. Юрсенар М. Избранные сочинения: В 3 т. / Пер с фр. Т. 3. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 752 с. сс. 535 – 540.
30. Хохловкина А. А. Берлиоз. М., Государственное музыкальное издательство. М., 1960. – 547 с.
31. Аверинцев С. София – Логос. Словарь. Собр. соч. / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев.: «ДУХ И ЛІТЕРА». 2006. – 912 с.
32. Boschot A. Le Faust de Berlioz. Etude sur la 'Damnation de Faust' et sur l'Ame romantique. Paris, Editions d'Histoire et d'Art. Librairie Plon, 1946. – 181 p.
33. Berlioz Hector. Faustus Verdammung. Dramatische Legende in 4 Abtheilungen. La Damnation de Faust. Légende Dramatique en 4 Parties. The Damnation of Faust. Dramatic Legend in 4 Parts. Poème de H. Berlioz, L. Gandonnière et Gerard de Nerval. English version by John Bernhoff. Editor Charles Malherbe. Publisher info. Hector Berlioz Werke, Serie V, Band 11-12, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901. – 453 p.
34. Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / перевод с немецкого С. Апта, В. Бакусева и др. М., Культурная революция, 2009. – 368 с.

Контрольные вопросы и задания

1. Каковы причины возникновения новой поэтики романтизма во французской литературе и искусстве?
2. Объясните явление «антропоцентризм» как эстетическую константу романтизма.
3. Охарактеризуйте период 1815 – 1830 годов, когда представители французского романтического искусства обратились к идеям, образам и символам христианства.
4. Назовите известные Вам художественные произведения, отразившие атмосферу романтической эпохи во Франции 1820 – 1830 годов.
5. Назовите признаки нового мироощущения, утвердившегося во французском романтизме в конце 1840 – начале 1850-х годов.
6. Приведите примеры, подтверждающие мысль авторитетного английского историка искусства Дж. Рескина о том, что большая часть дидактического искусства является отражением христианской веры.
7. Объясните влияние образа Фауста на развитие «высокого романтизма» во Франции.
8. Определите признаки, характеризующие «фаустовскую тему» во французском искусстве XIX века.
9. Как Вы можете прокомментировать следующее суждение: «С появлением образа Фауста, на протяжении нескольких веков служившего вестником свершающихся переворотов в морали, искусстве и культуре, изменилась логика романтической художественной мысли»?
10. Каково влияние Ф. Р. де Шатобриана в утверждении духовных ценностей христианства во французской литературе и искусстве ?
11. Охарактеризуйте духовную атмосферу во Франции в период создания трактата Ф. Р. де Шатобриана «Гений христианства» (1802).
12. Определите цель, к которой стремился Ф. Р. де Шатобриан - автор книги «Гений христианства».
13. Как проявилась апология христианской веры в творчестве Шатобриана?
14. Назовите произведения Шатобриана, в которых содержатся суждения о значении христианства для современной эпохи.
15. Охарактеризуйте отношение современников к апологии христианской веры в творчестве Шатобриана.
16. Можно ли говорить о влиянии на французский музыкальный романтизм современных литературных манифестов?

17. Назовите сочинения Г. Берлиоза, созданные под воздействием Шекспира, Байрона и Гёте.
18. В чем состоят признаки новой поэтики романтизма, утвержденные Г. Берлиозом в программной симфонии «Гарольд в Италии» (1834) и драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839) ?
19. Проанализируйте утверждение: «Симфонизм Бетховена определил направление творческого развития Берлиоза».
20. Какова роль современной французской литературы в творческом формировании Берлиоза?
21. Назовите жанр произведения «Восемь сцен из "Фауста" Гете» (1829).
22. Приведите название жанра произведения Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» (1846).
23. Охарактеризуйте вокально-симфонический состав в сцене «Пасхальные песнопения» в сочинении Г. Берлиоза «Восемь сцен из "Фауста" Гете» (1829) (См. Примеры №1 и 2).
24. Каков принцип взаимодействия оркестрового и хорового пластов музыкальной ткани в заключительном разделе «Пасхальных песнопений» из «Восьми сцен из "Фауста" Гете» (См. Пример №2) ?
25. В какой части драматической легенды «Осуждение Фауста» Г. Берлиоз использовал «Пасхальные песнопения» из «Восьми сцен из "Фауста" Гете» (1829) ?
26. Какой из фундаментальных концептов христианства составил основу содержания драматической легенды Берлиоза «Осуждение Фауста».
27. Назовите литературные жанры и народные книги, связанные с историей о докторе Фаусте, народной балладой о нем.
28. Какое произведение Г. Берлиоза послужило исходным материалом для драматической легенды «Осуждение Фауста» (1846) ?
29. Назовите причину гибели главного героя в драматической легенде «Осуждение Фауста» (1846).
30. Дайте определение вида полифонии, типа полифонического мышления Берлиоза.
31. Прокомментируйте мысль о том, что Г. Берлиоз включил в драматическую легенду «Осуждение Фауста» ряд автобиографических аллюзий.
32. Назовите эпизод в драматической легенде «Осуждение Фауста», связанный с событиями, повествующими о тайне смерти Фауста.
33. Назовите части партитуры Г. Берлиоза «Осуждение Фауста», связанные с утверждением христианской веры.
34. Определите драматургические функции вокальной партии в музыкальном содержании

«Пасхальных песнопений» из «Восьми сцен из "Фауста" Гёте»

(См. Пример №3).

35. Назовите основные музыкально-драматургические сферы в драматической легенде Г. Берлиоза «Осуждение Фауста».
36. Какие партии исполнителей представлены Г. Берлиозом в лирической кульминации «Пасхального гимна» («Осуждение Фауста». См. Пример №4) ?
37. Как расширяется диапазон образов духовной сферы христианского мира в музыкальной драматургии «Осуждения Фауста» Г. Берлиоза ?
38. Назовите биографов Г. Берлиоза, охарактеризовавших противоречия внутреннего мира композитора.
39. Какой инструмент избран Г. Берлиозом в «Осуждении Фауста» для повествования о жалобах души главного героя ?
40. Подготовьте выступление о периоде творческого формирования Г. Берлиоза в контексте французского романтизма 1820 – 1830-х годов.
41. Охарактеризуйте Г. Берлиоза как носителя нового музыкально-поэтического сознания.
42. Проанализируйте эволюцию и периодизацию творчества Берлиоза в контексте современной ему исторической эпохи.
43. Подготовьте выступление о роли произведений Ф. Р. де Шатобриана в творческом формировании Г. Берлиоза.
44. Подготовьте выступление о поиске образа современного героя в творчестве Г. Берлиоза.
45. Подготовьте выступление о рождении художественного замысла Берлиоза, связанного с «Фаустом» Гёте (в переводе Ж. де Нерваля, 1828).
46. Подготовьте выступление о новой поэтике, новом романтическом мышлении Ж. де Нерваля (1808 – 1855) - крупнейшего мастера французского романтизма, переводчика «Фауста» Гёте.
47. Проанализируйте функции словесных эпиграфов и композиционных ремарок, обрамляющих «Восемь сцен из "Фауста" Гёте» Г. Берлиоза.
48. Подготовьте выступление о широком распространении на Западе легенды о Фаусте.
49. Подготовьте выступление о работе Г. Берлиоза над либретто и партитурой драматической легенды «Осуждение Фауста».
50. Подготовьте выступление об отношении Г. Берлиоза к плану изложения событий и следовании композитора тексту «Фауста» Гёте.

51. Подготовьте выступление об истолковании Г. Берлиозом народной легенды о Фаусте в либретто драматической легенды «Осуждение Фауста».
52. Подготовьте выступление о трагической гибели Фауста в драматической легенде Берлиоза «Осуждение Фауста».
53. Подготовьте выступление о жанровом синтезе элементов оперы, балета, оратории и симфонии при ведущей роли литературно-поэтического текста (программы) в музыкальном содержании драматической легенды Г. Берлиоза «Осуждение Фауста».
54. Подготовьте выступление об особенностях художественного замысла Г. Берлиоза в драматической легенде «Осуждение Фауста».
55. Подготовьте выступление об истолковании христианской веры в «Осуждении Фауста» Г. Берлиоза: об обнаружении неверия как зла, ведущего к гибели человека («современного Фауста»).
56. Подготовьте выступление об интерпретации Г. Берлиозом судьбы главного героя, который осужден за сомнение в христианской вере.
57. Подготовьте выступление о разделах партитуры «Осуждение Фауста», связанные с утверждением веры как фундаментального концепта христианства.
58. Подготовьте выступление о многоплановости действия и особенностях музыкальной драматургии в драматической легенде «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза.
59. Прокомментируйте определение: «Бессмертие спасенной любовью души Маргариты – фундаментальная идея христианства», воплощенная в оратории «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза.
60. Подготовьте выступление о связи судеб главных героев драматической легенды «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза с психологической установкой христианской веры.
61. Подготовьте выступление по тем разделам «Мемуаров» Берлиоза, в которых содержатся высказывания композитора о христианской вере, а также об утрате веры и горьком разочаровании в жизни.
62. Подготовьте выступление о разделе «Литания христиан» в партитуре Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» (См. Пример №5).
63. Подготовьте устный анализ фрагмента партитуры «Осуждение Фауста» (См. Пример №6).
64. Подготовьте устный анализ фрагмента партитуры «Осуждение Фауста» (См. Пример №7).
65. Подготовьте устный анализ фрагмента партитуры «Осуждение Фауста» (См. Пример №8).

Нотные примеры к Главе 1

Пример №1

No.1 Chants de la Fête de Pâques

Ophelia: Heavenly powers, restore him.
(*Hamlet, Shakespeare*)

FAUST

Voici une Liqueur que je dois boire pieusement; je l'ai préparée, je l'ai choisie, elle sera ma boisson dernière, et je la consacre avec toute mon âme, comme libation solennelle à l'aurore d'un jour plus beau.

(Il porte la Coupe à sa bouche. Son de Cloches et chants de Chœurs.)

Religioso. Moderato (♩. 80)

Flûtes I, II

Cors Anglais I, II

Clarinettes (En Si♭) I, II

Bassons I, II*)

Cors (En Fa) I, II

Harpes I, II

1^{er} Chœur d'Anges I, II

2^e Chœur d'Anges I, II

Chœur de Disciples I, II

Ténors I, II

Basses Tailles I, II

Viols I

Viols II

Altos

Violoncelles

Contre-Basses

pp (très doux) (avec le caractère du Récitatif)

Christ vient de res-sus-ci -

pp (très doux)

Christ vient de res-sus-ci -

pizz. f

pizz. f

pizz. f

pizz. f

pizz. f

con sord.

en diminuant peu à peu

con sord.

en diminuant peu à peu

Religioso. Moderato (♩. 80)

Рис 1. Г.Берлиоз «Восемь сцен из “Фауста” Гёте». «Пасхальные песнопения»

Пример №2

85

F1.

C. A.

Cl. (Sib)

Bns

Cors (Fa)

Harpe I

Harpe II

Chœurs d'anges

Chœur de Disciples

I

Vns

II

Altos

Vltes

C.-B.

89

I

Vns

II

Altos

Vltes

C.-B.

FAUST

Quels murmures sourds, quels sons éclatants, arrachent puissamment la Coupe à mes lèvres altérées? etc.

Quels murmures sourds, quels sons éclatants, arrachent puissamment la Coupe à mes lèvres altérées? etc.

Рис 2. Г.Берлиоз «Восемь сцен из “Фауста” Гёте». «Пасхальные песнопения» (окончание)

Пример №3

Chant de la Fête de Pâques

Religioso moderato assai (♩ = 69)

Flûtes I, II
III

Hautbois I, II

Clarinettes (En Si^b) I, II

Bassons I-IV

Cors (En Fa) I, II
(En La^b) III, IV

Timbales (En Fa, La)

FAUST

CHOEUR DE CHRETIENS

Sopranos I, II

Ténors I, II

Basses I, II

Violons I, II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Qu'entends-tu?..

Christ vient de res-sus-ci-ter...!

Christ vient de res-sus-ci-ter...!

Quit - tant du tom -

Quit - tant du tom -

Quit - tant du tom -

Quit - tant

Religioso moderato assai (♩ = 69)

Рис 3. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный ГИМН»

Пример №4

79 un poco ritenuto ritenuto 83 a tempo 1º

LI FI III Hb. CL (SP) Bns Cors (Fa) Timb. FAUST Sopr. Tén. Bases Vns Altos Viles Ch.

te Qui remplisais mon cœur de doux pres-en - ti - ments Et chas-sais tout dé - sir... tout dé-sir fa-
 en sa pa - role é - ter - nel - le.Nous le suivions un jour Au cé - les - te sé - jour Où sa voix nous ap-
 en sa pa - role é - ter - nel - le.Nous le suivions un jour Au cé - les - te sé - jour Où sa voix nous ap-
 lan - guis - sent i - ci -
 bas, lan - guis - sent i - ci -
 lan - guis - sent i - ci -
 bas, lan - guis - sent i - ci -
 nes - - - - - te!
 pel - - - - - le.
 pel - - - - - le.
 bas
 bas
 bas
 bas

un poco ritenuto ritenuto a tempo 1º

Рис 4. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный гимн» (кульминация)

Пример №5

20 (Chœur de paysans agenouillés devant une croix champêtre)
 p
 Sanc - - - - - ta Ma - ri - - - - - a,
 22
 o - - - - - ra pro no - - - - - bis.
 30 B
 p
 Sanc - - - - - ta Mag - da -
 32

Sopr. Vns Altos Viles et Ch.

Рис 5. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». Литания (Часть IV, сцена XVIII)

Пример №6

**Epilogue
sur la terre**

*Maestoso, avec le caractère
du Récitatif (♩=76)* *sotto voce*

Basses I
lors l'enfer se tut. L'affreux bouillonne-ment de ses grands lacs de flammes, Les grincements de dents de ses tourmenteurs

Villes et Cb.

Tén. *pp sotto voce*
O ter - reurs!..

Basses *p* (plus sombre) (Petit chœur)* (toutes les basses) *pp sotto voce*
d'âmes, Se fi - rent seuls en - ten - dre; et, dans ses profon - deurs, Un mys - tè - re d'hor - reur s'accomplit. O ter - reurs!..

Villes *pp*

Cb. *pp*

*See foreword

Рис 6. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». Эпилог. «На земле»

Пример №7

Un peu plus animé *1^o tempo*

Fl. *a2* *ppp*

Ca. *a2* *ppp*

Cl. (Si^b) *ppp*

I *ppp* Sons harmoniques *ppp*

Harpes II *ppp* Sons harmoniques *ppp*

Sopr. solo *pp* Soprano (derrière les premiers rangs du chœur)
(Il faudra pour ce solo 4 voix de jeunes garçons, si l'on n'a pas une seule voix assez caractérisée.)
Mar - ga - ri - ta...

Sopr. Elle a beaucoup ai - mé, Seigneur!...

Tén. Elle a beaucoup ai - mé, Seigneur!...

Enfants

Vns soli *ppp*

Vns *ppp pizz.*

Altos *ppp pizz.*

Villes *ppp arco* div. sul ponticello *ppp*

Cb. *ppp arco* sul ponticello *ppp*

Un peu plus animé *1^o tempo*

Рис 7. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста». Эпилог (окончание хора серафимов перед престолом Всевышнего)

Пример №8

Рис 8. Г.Берлиоз «Осуждение Фауста» (окончание)

Глава 2. Ораториальная трилогия Г. Берлиоза «Детство Христа»

«..есть единственный способ быть новым – это быть истинным, и единственный способ быть юным – это быть вечным»

Поль Клодель. [1, с. 60].

«Для христианства высшее откровение есть Сам Христос, в личности которого непосредственно раскрыты как абсолютное бытие, так и абсолютная истина этого бытия, как бы его смысловая формула, логос (см. Ин.: 14:6: «Я есмь ... истина»))»

С. Аверинцев. [2, с. 337-338].

Гектор Берлиоз (1803 – 1869) работал в области духовной музыки на протяжении 1825 – 1861 годов; за 36-летний период творческой эволюции композитор создал более десяти произведений в разных жанрах. Духовные сочинения Берлиоза – впечатляющий художественный феномен, опыт творческого претворения высоких в нравственном отношении истин, обеспечивших христианству долгую жизнь. Это Заповеди Блаженств, спасение души, вечность христианской любви. К выдающимся явлениям музыкальной культуры принадлежат: «Реквием» ор. 5 для смешанного хора и оркестра (1837); драматическая легенда «Осуждение Фауста» ор. 24, оратория для солистов, хора и оркестра (1845 – 1846); «Te Deum» ор. 22 для солистов, 3-х хоров и органа (1849); ораториальная трилогия «Детство Христа» ор. 25 (1854) Г. Берлиоза.

С середины 1840-х годов вера как центральный принцип христианства подвергалась критике во французском культурном сознании. Кризис веры был очевиден для современников христианского учения Ф. Р. де Шатобриана (1768 – 1848), к которым принадлежали молодой Берлиоз и уделявший особое внимание вере «испытатель культуры», писатель Жерар де Нерваль (1808 – 1855); отсутствие веры сопровождало духовные поиски «поколения 1848 года», выдающимися представителями которого были мыслитель Э. Ренан и философ искусства И. Тэн, выходец из протестантской семьи. Идеология науки, утверждаемая Ренаном и Тэном, определила характер гуманитарного знания и философии искусства представителей французской интеллигенции 1850 – 1860-х годов.

Писатель, преобразователь гуманитарных наук, историк древних языков и религий Эрнест Ренан (1823 – 1892) пережил духовный переворот во второй половине 1840-х годов. Искавший новых возможностей развития христианства во Франции Ренан вопрошал: «Кто сможет основать у нас рациональное и критичное христианство?». [3, с.35]. Будущий автор книги «Жизнь Иисуса» заявлял: «Я был христианином и поклялся, что буду им всегда <...> нельзя быть ортодоксом. Нужно чистое христианство». [3, с.32, 33]. Историзм, детерминизм и сциентизм отличают направление мыслей об искусстве историка-философа И. Тэна (1828 – 1893).

Для Берлиоза, посвятившего проблеме утраты веры концепцию драматической легенды «Осуждение Фауста», была очевидна связанная с кризисом веры тенденция обновления религиозно-эстетических канонов в духовной жизни современников. Названная тенденция оказала воздействие на эволюцию жанров французской оперы и оратории, отразивших идеи искупле-

ния, духовного преображения, сострадания к человеку, обращения к Богу, спасения души. С появлением ораториальной трилогии Берлиоза «Детство Христа» в культурном сознании «поколения 1848 года» утвердилось новое понимание вечности христианской любви – истины, представленной в этом произведении в виде необходимой составляющей духовной жизни современного человека.

Музыкальный материал исполняемой в дни рождественских праздников во многих странах христианского мира ораториальной трилогии «Детство Христа» содержит признаки сходства со стилистикой народных французских песен. Авторитетный исследователь Ж. Тьерсо сравнивал «Детство Христа» с нозлем (рождественским песнопением), расширенным до масштабов произведения искусства крупной формы. [4, с.55]. Исследователь Л. Гишар (L. Guichard) обнаружил сходство музыкальных тем из «Детства Христа» Берлиоза (Увертюра к части II и начало части III) и нозля провансальского музыканта Николя Саболи (1614 – 1675), состоявшего на службе в церкви Св. Петра в Авиньоне. [4, с. 56]. На «простодушный, несколько архаизированный» характер мелодических фраз хора измаилитов из части III ораториальной трилогии указала исследователь А. А. Хохловкина. [5, с.406].

Во время работы Берлиоза над ораториальной трилогией определяющим художественным течением во французской литературе и изобразительном искусстве был реализм, утвердившийся в 1830 – 1840-е годы. Среди писателей-реалистов – корифеев «романтического» XIX века – Берлиоз чтит великих мастеров французской прозы О. Бальзака, принадлежавшего к основоположникам критического реализма 1830 – 1840-х годов, и Г. Флобера, который разработал новые черты французского литературного реализма 1850 – 1860-х годов [6; с. 344, 349]. Письма Берлиоза, в разное время адресованные Бальзаку и Флоберу, выражают пиетет композитора к этим великим французским писателям; например, известно полное искреннего энтузиазма письмо Берлиоза к Бальзаку от 12.06.1850 года. [7, с. 196-197]. Автор «Детства Христа» воспел хвалу роману «Саламбо» Г. Флобера – великого представителя психологического реализма. В письме Флоберу от 04.11.1862 года Берлиоз восклицал: «Какой стиль! Какие археологические познания! <...> Позвольте мне позжать Вашу могучую руку и назвать себя Вашим преданным поклонником». [8, с. 180].

Элементы психологического реализма, присутствующие в художественной концепции ораториальной трилогии «Детство Христа», находятся в русле художественной практики реализма, оказывавшего влияние на многих романтиков. С эстетикой реализма связано формирование стиля французской лирической оперы – нового жанра, рождение которого произошло на глазах Берлиоза. 29 марта 1859 года Берлиоз написал развернутую рецензию на первую постановку (19 марта 1859 года) пятиактной лирической оперы Ш. Гуно «Фауст» в театре лирической оперы. В характеристике этого шедевра оперного искусства Берлиоз проявил реалистическую глубину суждений. [9, с.141 – 150]. Возможно, парижане, прочитав в «Journal des Débats» статью Берлиоза об опере Гуно, не обратили внимания на то, что Берлиоз-критик посвятил объективный анализ произведению, написанному на ту же тему, на которую была создана не имевшая успеха в Париже драматическая легенда «Осуждение Фауста» Берлиоза-композитора. Положительную оценку Берлиоза получила также лирическая опера «Искатели жемчуга» молодого Жоржа Бизе (1863). [9, с. 154 – 156].

Об истоках художественного замысла «Детства Христа»

В Мемуарах (Глава II) Берлиоз написал о литературном воспитании, которое он получил от отца – Луи Берлиоза, врача, любившего классическую литературу. В 1809 году Луи Берлиоз

поместил шестилетнего сына в духовную школу для изучения латыни, однако через два года отец принял решение лично заняться образованием сына и взял на себя обязанности преподавания языков, литературы, истории, географии и музыки. Будущий композитор получал задания заучивать «наизусть каждый день несколько стихов из Горация или Вергилия». Берлиоз вспоминал о мучительном опыте запоминания латинских гекзаметров. [10, с.28-29].

Со временем поэзия Вергилия нашла горячий отклик в сердце юного ученика, «воспламенила [его] воображение». [10, с.30]. «Энеида» Вергилия навсегда осталась для Берлиоза непревзойденным по глубине и величию памятником античного эпоса. Книга 6-я языческого поэта Вергилия (70 – 19 гг. до н.э.) содержит стихи: «Все питает душа, и дух ... движет весь мир...», получившие признание христианских мыслителей и богословов в Средние века. [11, с.154]. Магистр богословия, писатель и поэт Пьер Абеляр (1079 – 1142) писал, что Вергилий «ставит мировую душу выше прочих творений». [11, с.357]. Можно предположить, что приведенные выше стихи 726 – 727 книги 6 «Энеиды» послужили образцом для Берлиоза, включившего в партию Рассказчика (Эпilog ораториальной трилогии «Детство Христа») слова: «Душа моя, уйми свою гордыню...». Таким образом, возможно, композитор выразил мысль о психологической тайне общения души с Богом, раскрываемую в процессе вокально-симфонического развития произведения.

В последний период творчества «Энеида» вдохновила Берлиоза на создание оперной дилогии «Троянцы» (1855 – 1859). Однако для образованного любителя литературы, каким являлся Луи Берлиоз, Вергилий был не только создателем «Энеиды», классического образца римской культуры. Вергилий – автор идиллического цикла из десяти произведений «Буколики», а также дидактической поэмы о земледелии «Георгики».

Изучение цикла «Буколики», или «пастушьи стихотворения» (позднее они были названы «Эклогами», то есть «избранными стихотворениями»), написанного гекзаметром, вероятно, входило в круг образовательной программы, которой следовал Луи Берлиоз. Отец мог объяснить будущему композитору путь следования Вергилия греческому поэту Феокриту – автору сборника «Идиллии». В имевшей место практике анализа текстов, о которой упоминал Берлиоз в Мемуарах, доктор Луи Берлиоз не мог не познакомить сына с *провидческими образами* знаменитой 4-й Эклоги, в которую Вергилий включил описание будущего века («Сатурнова царства»), когда «Дева грядет к нам опять». [12, с.71]. Этот грядущий век будет благодатным, поскольку родится чудесный младенец: «Жить ему жизнью богов; будет он миром владеть». [12, с.71]. Рождение младенца, как утверждал Вергилий, изменит судьбу всего мира. Было ли это пророчество о Младенце Иисусе Христе? В эпоху Средних Веков, когда, по определению С. Аверинцева, «для христианства высшее откровение есть Сам Христос», Вергилия почитали как святого. [13, с. 121].

Главный герой «Энеиды» (Эней) охарактеризован Вергилием как *pious*, что означает *набожный, верующий*. Исследователь античной христианской литературы, профессор Ремо Качитти отметил, что в образе Энея выражается программное наложение религии, цивилизации и культуры, что позволило исследователю сделать вывод: «Новая религия [христианство – В.А.] унаследует этот образец». [14, с.268]. Вергилиевский образ чудесного младенца мог запечатлеться в творческом сознании юного Г. Берлиоза; в зрелые годы тот же образ вдохновил композитора на создание ораториальной трилогии «Детство Христа».

Можно предположить, что образ чудесного младенца из 4-й Эклоги Вергилия и его стихи из книги 6 «Энеиды» (726-727) послужили своеобразными векторами в реализации оригинальной

композиторской идеи о психологической тайне общения души с Богом, получившей воплощение в глубинной структуре ораториальной трилогии «Детство Христа».

Из истории создания ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»

Ораториальная трилогия выросла из «хора пастухов» в сопровождении оркестра, написанного Берлиозом в 1840 году на собственный поэтический текст. В 1850 году был создан «Отдых Святого Семейства», премьера которого состоялась в Лондоне в 1853 году; тогда же Увертюра, «хор пастухов» и «Отдых Святого Семейства» составили часть, получившую название «Бегство в Египет». 18 декабря 1853 года состоялась премьера «Бегства в Египет» – как фрагмента «старинной мистерии» – в Париже, в концертном зале Св. Цецилии.

После «Бегства в Египет» – будущей средней части ораториальной трилогии – была сочинена часть III «Прибытие в Саис», завершенная Эпилогом. В последнюю очередь Берлиоз написал часть I «Сон Ирода». Необычный порядок создания отдельных частей оставил след в композиционном плане целостной художественной концепции: Увертюра – неотъемлемый семантический и структурный компонент части II – является единственным в своем роде инструментально-симфоническим разделом ораториальной трилогии; ее крайние части открываются вокально-симфоническими эпизодами с сольной партией Рассказчика.

История создания произведения отражена в письмах и Мемуарах Берлиоза. Переписка Берлиоза с Ф. Листом, Т. Готье, Ю. Кистнером, И. Иоахимом, Г. Бюловым, А. де Виньи, О. Морелем, Дж. У. Дэвидсоном, К. Сайн-Витгенштейн, сестрой Аделью, Т. Бенне, Ф. Давидом сохранила факты из истории создания ораториальной трилогии в период 1852 – 1854 годов; письма и Мемуары композитора отразили атмосферу напряженной работы над музыкальным текстом, драматургией, художественной концепцией произведения.

12 апреля 1852 года композитор написал Ф. Листу о «Прощании пастухов» и других фрагментах «мистерии» («Бегство в Египет»), партитура которой была куплена основателем музыкально-издательской фирмы в Париже Шарлем С. Ришо. [7, с.213]. В упомянутом письме Берлиоз сообщал Листу о «маленьком розыгрыше» парижан, состоявшем в том, что автором «Прощания пастухов со Святым Семейством» – фрагмента мистерии – Берлиоз объявил капельмейстера Сен-Шапель, композитора XVIII века Пьера Дюкре, которого никогда не существовало на свете.

По просьбе известного французского писателя Т. Готье, готовившего к печати сообщение (фельетон) о концертной премьере «Детства Христа» 18 декабря 1853 года в парижском зале Св. Цецилии (под управлением Зегерса), Берлиоз писал: «мистерия в старинном стиле <...> состоит в настоящее время из трех частей: это Увертюра, «Прощание пастухов со Святым Семейством», «Отдых святого семейства». [8, с. 37]. Композитор отметил, что «Отдых Святого Семейства» не только был «пропет Гардони и бисирован в Филармоническом обществе Лондона, но и <...> во Франкфурте, Брауншвейге, Ганновере, Бретани, затем – в Лейпциге, где «Бегство в Египет» было исполнено целиком, и, наконец, в зале Св. Цецилии, где хорам, несомненно, далеко до великолепных немецких хоров, но где исполнение, однако, было довольно тонким и верным». [8, с. 37].

Торжественная премьера в Париже «Хора пастухов» прошла в двух концертах Нового филармонического общества. «Хор имел большой успех у тех, кто оказывает мне честь ненавидеть меня», – писал Берлиоз, желавший при помощи мистификации выразить негодование поведением парижской критики и невежественной части публики, постоянно отвергавших его сочине-

ния, признанные шедеврами в других странах. Оглушительный успех в Париже «музыки старого Дюкре» побудил Берлиоза уже через несколько дней объявить о том, что «Хор пастухов» – его произведение. [8, с. 37]. Розыгрыш Берлиоза, таким образом, оказался формой борьбы композитора против косности парижан, проявлявших предвзятое отношение к его творчеству.

С исполнением «Прощания пастухов со Святым Семейством» был связан первый большой успех музыки Берлиоза в Париже. Композитор вспоминал: «Сколько похвал этой наивной мелодии! Сколько людей говорило: вот Берлиозу никогда бы не удалось написать такой вещи!» [10, с.745]. Сравнивая восторженный прием названной сцены с равнодушным отношением парижан к премьере Драматической легенды «Осуждение Фауста» (1845 – 1846), к музыке других его сочинений, композитор отметил, что триумф 1853 года содержал «оскорбительный» оттенок по отношению к «старшим сестрам» «Бегства в Египет». [8, с. 74].

Скрывалась ли причина резкой перемены отношения публики в том, что композитор изменил стиль? Страницы Мемуаров содержат суждения Берлиоза о характере собственного творчества: «Многие лица хотят видеть в этой партитуре полную перемену моего стиля и моей манеры. Но это мнение совершенно ни на чем не основано. Сам сюжет естественно привел к музыке наивной, нежной и потому более соответствующей их вкусу и умонастроению, которые, кроме того, с течением времени должны были несколько развиться. Я написал бы «Детство Христа» точно так же и двадцать лет назад». [10, с. 734, 735].

В начале 1854 года работа над «маленькой ораторией» была продолжена: «Это намного значительнее "Бегства"», – сообщал Берлиоз Ф. Листу о масштабе замысла будущей III части «Прибытие в Саис». [8, с. 42]. Поездка в Германию зимой 1854 года прервала до весны начатую работу. В апреле того же года Берлиоз информировал профессора Лейпцигской консерватории Фердинанда Давида: «Я заканчиваю оркестровку второй оратории "Прибытие в Саис", являющейся продолжением "Бегства в Египет"». [8, с. 51].

В Германии Берлиозом были предприняты попытки издать на немецком языке партитуру, клави́р и хоровые партии «Бегства в Египет», поскольку немецкий текст парижского издания композитор считал мало пригодным для успешного исполнения в этой стране. Осуществление поставленной задачи оказалось, к досаде Берлиоза, непростым делом; в письме к Ф. Листу Берлиоз упомянул о недопустимых ошибках в просодии двух немецких стихов, допущенных Лейпцигским издательством Юлиуса Кистнера. [8, с. 52]. В связи с просьбой перевести на немецкий язык III часть ораториальной трилогии Берлиоз писал немецкому поэту, переводчику, композитору и музыкальному критику Петеру Корнелиусу: «Это в три раза значительнее "Бегства в Египет" и труднее согласовать с музыкой». [8, с. 53].

В апреле 1854 года работа над ораториальной трилогией вступила в последнюю фазу: Берлиоз сообщил Ф. Листу о намерении создать «третью часть <...> маленькой библейской Трилогии, которая на самом деле должна быть первой». [8, с. 53]. Речь шла о будущей Части I («Сон Ирода»).

Следуя совету английского писателя и музыкального критика Генри Ф. Шорли, Берлиоз планировал включить в ораториальную трилогию часть, посвященную теме «избиения младенцев»; впоследствии композитор отверг это название как немusicalное, заменив его на «Сон Ирода». При помощи музыкального издателя Т. Фредерика Би́ла (Beale), одного из основателей Нового филармонического общества в Лондоне, Берлиоз надеялся опубликовать на английском языке ораториальную трилогию «Детство Христа» целиком.

Бурная жизнь, насыщенная организационной работой, концертами, репетициями, вторгалась в процесс создания этого произведения. Весной 1854 года в Германии шли триумфальные ис-

полнения драматической легенды «Осуждение Фауста», драматической симфонии для солистов, хора и оркестра «Ромео и Джульетта» ор. 17 (1839), «Бегства в Египет», двух увертюр из оперы «Бенвенуто Челлини» ор. 23 (1834 – 1837). Вторая увертюра к опере «Бенвенуто Челлини» (1844) имеет название «Римский карнавал». По возвращении в Париж в июле 1854 года Берлиоз сочинил «Императорскую кантату» для двух хоров и симфонического оркестра с участием 1200 музыкантов (ко дню рождения императора Наполеона III); тогда же планировалось исполнение «Te Deum» в церкви Сент-Эташ.

28 июля 1854 года Берлиоз сообщил Ф. Листу: «Вчера закончил "Сон Ирода", первую часть моей священной Трилогии <...> я много сделал после возвращения из Дрездена». [8, с. 62,63]. В конце лета ораториальная трилогия представляла собой, как писал Берлиоз Ф. Листу и Г. Бюлову, «композицию из шестнадцати номеров общей длительностью в полтора часа вместе с антрактами». [8, с. 63]. Берлиоз рассчитывал на возможность исполнения ораториальной трилогии в концертах духовной музыки, которые проходили во время поста, когда театры были закрыты; сравнительная непродолжительность звучания всего сочинения вполне устраивала автора: «это не очень надоедливо по сравнению с <...> тягомотинами, которыми нас мучают по четыре часа кряду». [8, с. 63]. В декабре 1854 года, упоминая об очередном успешном исполнении ораториальной трилогии в Париже, Берлиоз уже использовал название «Детство Христа». [8, с. 74-75].

Неизменный успех, сопутствовавший исполнениям этого произведения, доставлял композитору большую радость: «Второе исполнение моего сочинения было еще великолепнее первого – громадный эффект, несоизмеримый ни с какими известными эффектами. Проливали потоки слез и так аплодировали, что мы не могли закончить некоторые куски. В сцене "Отдых Святого Семейства" крики "бис" покрыли конец <...> мои хористки сами плакали», – сообщал Берлиоз сестре Адели. [8, с. 79].

Исполнения ораториальной трилогии «Детство Христа» вызывали положительные отзывы критики и восхищенные отзывы музыкантов-исполнителей, которые превосходили все возможные ожидания Берлиоза. Воздействие музыки на основную часть публики было ошеломляющим. «Детству Христа» не прекращали аплодировать в Бреславле, Бадене, Страсбурге, Дрездене, Лейпциге... Публика была готова снова и снова проливать слезы, певцы-солисты в разных странах исполняли наизусть разученные ими партии, и композитор, повсеместно имевший возможность проводить с оркестром, солистами и хором необходимое количество репетиций, добивался превосходного качества звучания. [8, с.185, 187, 188]. В январе 1855 года автор «Детства Христа» подарил партитуру и клавиш ораториальной трилогии близкому другу – французскому пианисту Туссену Бенне. В апреле 1863 года автор «Детства Христа» вновь констатировал: «За последние двадцать лет произошло много такого, что я дерзаю назвать прогрессивным. Мои произведения исполняют почти повсюду». [8, с. 186].

Поездки на премьеры в разных концертных залах Европы, организация репетиций, подготовка партитуры по частям и целиком к изданиям на немецком и английском языках – все составляющие творческого труда требовали от автора незаурядной энергии. Успех «Детства Христа» был результатом соединения гениального дарования, высочайшего профессионального мастерства и вдохновенного труда. Берлиоз оставил в Мемуарах следующую запись об успешной судьбе «Детства Христа»: «У меня есть возможность беспрепятственно и часто исполнять это произведение в Германии <...> Музыканты Лейпцига, Дрездена, Ганновера, Брауншвейга, Веймара, Карлсруэ, Франкфурта засыпали меня знаками своей дружбы <...> Я не

могу также достаточно нахвалиться отношением ко мне со стороны публики, управляющих королевскими театрами, капеллами герцога и большинства владетельных принцев». [10, с.730].

В середине XX века выдающийся композитор и музыкальный писатель А. Онеггер обратил внимание на устаревший канон изображения Берлиоза как «опустошенного, ожесточенного непониманием человека»: «Сейчас я только что перечитал его "Интимные письма", и мне кажется, что многие из наших современников и не притязают на что-либо лучшее, чем на такое же отношение к ним, какое проявляли к Берлиозу». [15, с. 24-27]. А. Онеггер отвергал «романтизированную, нравоучительную окраску распространенных представлений» о судьбе и творческом наследии Берлиоза, сохранявшуюся в середине XX века. [15, с. 24-27]. Существенного изменения в отношении к судьбе композитора и его творчеству не происходило и в последующие десятилетия.

Исследование проблемы эволюции жанров духовной музыки Берлиоза в связи с проявлением критики христианства во Франции 1840 – 1850-х годов и утверждением реализма во французском музыкальном искусстве может внести изменение в традиционные представления о творчестве Берлиоза, констатировавшего факт кризиса веры и отмечавшего несовременный («не совсем по нынешней моде») характер музыкального содержания ряда фрагментов ораториальной трилогии «Детство Христа».

Французские композиторы второй половины XIX – XX веков, ощущавшие связь синтетических ораториальных произведений Берлиоза с духовным климатом его эпохи, обращались к жанру оратории (французской музыкальной драмы, мистерии) как к театрально-симфоническому жанру, позволявшему выразить духовную и гражданскую позицию художника-творца. Произведения духовной музыки Берлиоза актуальны для христианского мира и в XXI веке.

Либретто Берлиоза как синтез элементов духовного и светского содержания

Стихотворное либретто Берлиоза «Детство Христа», впервые переведенное на русский язык М. Л. Аннинской, опубликовано в 2007 году в сборнике: «Гектор Берлиоз, оратория "Детство Христа" (*L'Enfance du Christ*)». Издание Большого Симфонического Оркестра им. Чайковского. В тексте данной статьи автором использован названный перевод.

Развитие действия в ораториальной трилогии обусловлено литературно-поэтической программой, изложенной в либретто. Детство Иисуса Христа – отрезок времени в центре одухотворенной жизни Святого Семейства, вынужденного бежать из Иудеи (Вифлеем) в Египет (Саис); по прошествии ряда лет Святое Семейство возвратилось в Иудею. Объединение в тексте либретто Берлиоза элементов поэтики духовного и светского содержания привело к созданию в «Детстве Христа» своеобразного жанрового синтеза. Комментарии Рассказчика в ораториальной трилогии сосредоточены на известных фактах и сюжетных мотивах из канонических Евангелий: таинство Рождества Христова, поклонение пастухов, появление Ангелов, бегство в Египет. [16]. В поэтическом тексте Берлиоза также отражены сюжеты, о которых не упоминается в канонических Евангелиях («Отдых на пути в Египет», «Прибытие в Саис»); названные мотивы встречаются в апокрифическом Евангелии Младенчества. [17].

Сюжетные мотивы либретто («Рождество Христа», «Поклонение пастухов», «Бегство в Египет») находятся в непрерывном диалоге с известными картинами западноевропейской живописи XIV – XVI веков. Синтез искусств является характерной особенностью художественного мышления эпохи Берлиоза, Листа и Вагнера. «Активизация изобразительности» (выражение

В. Н. Холоповой) в ораториальной трилогии Берлиоза проявляется как в плане диалога с сюжетными мотивами произведений живописи, так и в плане музыкального содержания.

Синтез жанровых элементов в художественной концепции ораториальной трилогии

Элементы старинного жанра мистерии («невидимый театр») Берлиоз включил в синтетическое целое, образованное соединением жанровых признаков оратории, симфонии, музыкального театра (опера) и драматического театра; в Части III присутствует «инструментальный театр» (трио юных измаилитов, «сцена на сцене»). В вокально-симфонической, театрализованной концепции «Детства Христа» элементы мистерии, помещенные в финальных сценах каждой из трех частей произведения, выполняют формообразующую функцию; хоры невидимых Ангелов координируют процесс музыкально-драматургического развития ораториальной трилогии.

Драматургические функции Рассказчика в ораториальной трилогии

Вокально-симфонические разделы с солирующей партией Рассказчика в ораториальной трилогии расположены в начале части I, в среднем разделе части II, в начале части III и в Эпilogе (сцена 3, часть III), где к соло Рассказчика присоединена партия хора невидимых Ангелов. Вокально-симфонические разделы с солирующей партией Рассказчика формируют обобщенную лирико-философскую сферу музыкальной драматургии произведения, в которой представлено развитие идеи вечности христианской любви. Рассматриваемые разделы помещены в узловых точках вокально-симфонической концепции: обрамляя композицию, они осуществляют подготовку к кульминациям в развитии действия.

Солирующая партия Рассказчика (повествование) – это «говорящее бытие» (выражение М. Хайдеггера), которое существует в пространственно-временных измерениях стремительно изменяющегося мира. Каждый из четырех вокально-симфонических разделов с солирующей партией Рассказчика объединяет два плана: комментирование действия и интерпретацию его содержания.

Часть I. Композиция. Особенности музыкальной драматургии

Структура ораториальной трилогии обладает высокой степенью равновесия, которое выражено в выстраивании гармоничного соответствия между требованиями поэтического текста и логикой музыкальной композиции. Композиционный план части I выглядит следующим образом:

Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика (без названия)

Сцена 1. «Ночной марш»; диалог центуриона и начальника римского дозора.

Сцена 2. «Ирод в своих покоях» (ария Ирода).

Сцена 3. Диалог Ирода и Полидора, начальника римского дозора (без названия).

Сцена 4. «Ирод и прорицатели».

Сцена 5. «У яслей в Вифлееме. Дуэт Св. Марии и Св. Иосифа».

Сцена 6. Хор невидимых Ангелов и Святое Семейство (без названия).

В монографии А. А. Хохловкиной «Берлиоз» (1960) неточно указано количество сцен в произведении: в части I – четыре сцены; в части II – три сцены с «вызывающими чисто зрительные ассоциации эпизодами»; в части III – четыре сцены и Эпilog (сцена 5)». [5, с. 402]. В переводе либретто «Детства Христа» М. Л. Аннинской названия шести сцен в части I соответствуют

оригиналу. Автор настоящей статьи принимает за основу порядок и нумерацию сцен, указанные композитором в партитуре.

Вокально-симфоническая концепция части I представляет собой композицию сквозного действия, в которой сольные, речитативно-диалогические, ансамблевые и хоровые разделы координируются на основе логики непрерывного симфонического развития музыкальной ткани; каждая сцена выполняет определенную драматургическую функцию.

В сценах 1 – 4 части I ораториальной трилогии представлены характеристики взаимодействующих между собой контрастных образов; развитие музыкального содержания лежит в основе формирования интонационно-драматургических сфер, которые условно можно обозначить следующим образом: «Римляне в Иерусалиме» (1); «Сон Ирода» (2); «Ирод и Рим – властители Иудеи» (3); «Магия и колдовство иудейских прорицателей» (4). На основе полифонического взаимодействия названных сфер музыкальной драматургии композитором сформирована концепция непрерывного развития действия в части I ораториальной трилогии.

Примененный Берлиозом полифонический принцип развития вокально-симфонической ткани – совмещение в одновременности эмоционально контрастных образов, тем и разделов формы – позволил композитору представить «эмоциональный контраст в одновременности» (определение В. Н. Холоповой). [18, с. 262]. Следуя названному принципу, Берлиоз обнаружил перед слушателями контраст двух одновременно развивающихся «планов действия»: властителя Иудеи – царя Ирода и мира возвышенной любви Святого Семейства. Ораториальная трилогия Берлиоза, насыщенная яркой театральной образностью, синтезирует элементы различных жанров (вокальная музыка, симфония, опера, драматическая пьеса, а также старинная мистерия).

В сценах 5 – 6 представлены образы святости, мудрости, благочестия, смирения и послушания перед Богом. Это образы Младенца Иисуса, земной Матери Иисуса Христа – Св. Марии и Св. Иосифа-плотника – «внутреннего патриарха» (Поль Клодель). Дуэт Св. Марии и Св. Иосифа у яслей в Вифлееме (сцена 5) без перерыва переходит в сцену 6 сквозного развития действия.

Святое Семейство – союз, основанный на возвышенной, нежной любви; для характеристики названного типа любви, в особенности семейной, в древнегреческом языке существовало определение «сторгэ» (др. греч. *στοργή*), находившееся в ряду базовых понятий любви: «агапэ», «филия», «эрос». Исследователь-филолог С. С. Аверинцев уточнил: «Как христианская «агапэ», так и христианский «эрос» имели аскетический характер». [2, с. 282].

В данном исследовании автором использованы определения «христианская "сторгэ"» и «христианская "агапэ"» для различия лирико-драматической и лирико-психологической сфер музыкальной драматургии ораториальной трилогии. В произведении Берлиоза музыкальные характеристики образов Святого Семейства, показанные в развитии, объединяет лирико-драматическая сфера музыкальной драматургии, которую условно можно назвать сферой христианской «сторгэ».

В сцене 6 хор невидимых Ангелов побуждает Святое Семейство бежать в Египет для спасения Младенца Иисуса от преследований Ирода. Жанровый код мистерии (участие Небесных сил, защищающих Святое Семейство) присутствует в финальных разделах каждой из частей ораториальной трилогии; обобщенный образ Небесных сил наделен семантикой Небесной любви Ангелов к Святому Семейству.

В экспозиции части I ораториальной трилогии представлена система образов крупного композиционного блока, состоящего из четырех сцен (1 – 4). В развитии музыкальной драматургии представлены два контрастных «плана действия»: на первом плане находится система образов

власти: «римляне в Иерусалиме» / «Ирод и Рим – властители Иудеи». «Второй план» музыкально-драматургического развития представляют характеристики образов Святого Семейства.

Часть I. «Сон Ирода». Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика

Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика (тенор) и шесть связанных развитием сюжета сцен разного масштаба, следующих без перерыва, образуют определенное художественное целое. Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика – экспозиция ораториальной трилогии, в которой Рассказчик излагает поэтическую программу действия в части I произведения: «В загоне для скота в ту пору родился Иисус. / Ничто чудес не предвещало, но уже / Правителей от страха дрожь брала, / И луч надежды в сердце слабых стал теплиться. / Все замерло, готовясь. Но к чему? / Узнайте же, о братья во Христе, / Какое небывалое злодейство / Задумал Ирод, Царь, что правил Иудеей. / Но силами Небесными о том / Родителей Иисуса упредил Господь».

Интерпретация Рассказчиком содержания поэтического текста неразрывно связана с развитием партии симфонического оркестра. Нарративные и ассоциативные элементы изложения в поэтическом тексте, предназначенном автором для партии Рассказчика, взаимно дополняют друг друга. Обозначая в повествовании конфликтное противостояние образов, столкновение оппозиционных категорий (жизнь/смерть, истина/ложь, любовь/ненависть, добро/зло), Рассказчик интерпретирует поэтический текст, представляя последний как область, насыщенную глубоким смыслом и ярким эмоционально-психологическим содержанием. Партия Рассказчика активно участвует в обнаружении смыслового и эмоционально-психологического подтекста происходящего, а также в утверждении основной идеи художественного замысла композитора.

Для солирующего тенора композитор указал в партитуре характер исполнения: «торжественно»; фразы мелодизированного речитатива солиста разделены выразительными паузами, подчеркивающими смысл эмоционально сдержанной речи. Соло Рассказчика исполняется *riano*, в умеренном темпе *Moderato un poco lento*. Обилие пауз, действие которых усилено ферматами, отличает фактуру оркестровой партии, для которой характерно поочередное вступление взаимно дополняющих друг друга групп деревянных и струнных инструментов. Вокально-симфоническая фактура обрамляющих ораториальную трилогию разделов с солирующей партией Рассказчика содержит паузы – «параметры экспрессии». Можно предположить, что эти смысловые единицы музыкальной ткани представляют собой феномены несказанного присутствия Бога, который обрел плоть.

Исследователь творчества Берлиоза и его биограф Адольф Бошо обратил внимание на необычность звуковой атмосферы первого вокально-симфонического раздела части I, создающего представление о «старинных духовых инструментах, например, о гнусавых рожках; впрочем, как и о невозмутимой бесстрастности восточных музыкантов-инструменталистов. Эта звучная поэзия идет издалека, из глубины пространства и времени». [19, с. 346].

При очевидном стремлении композитора к «классическому спокойствию» фигур речи, к смягчению выражения аффектов, музыкальный язык вокальной партии Рассказчика насыщен динамически активными, неожиданно смелыми модуляционными «сдвигами», красочными ладово-гармоническими комплексами, обнаруживающими характер новаторского мышления Берлиоза. Альтерационно-хроматический рисунок мелодической «горизонтальной», ассоциирующейся с элементами архаической музыкальной орнаментики Древнего Востока, – примечательная особенность музыкального содержания рассматриваемого раздела. Первый вокально-симфонический

ский раздел с солирующей партией Рассказчика – образец индивидуально неповторимого вокально-симфонического синтеза в творчестве Берлиоза. **Пример №1.**

Сцена 1 «Ночной марш». Римляне в Иерусалиме

Приближение ночного шествия, его остановка, затем – продолжение движения и удаление шума шагов – сюжетная канва, вызывающая ассоциации в искусстве – от «Ночного дозора» Рембрандта до симфонического Ноктюрна «Празднества» К. Дебюсси. Очевидна ассоциация с евангельским мотивом об аресте Иисуса Христа, которого берет под стражу отряд, вооруженный для поимки «разбойника».

В основе композиции лежат эпизоды-картины, связанные между собой последовательным развитием сюжета. Римский военный дозор движется по ночному Иерусалиму; во время остановки на посту происходит диалог между центурионом и командиром дозора Полидором, затем караул уходит. В партитуре Берлиозом выписана краткая театральнo-сценическая ремарка, выполняющая функцию литературно-поэтической программы: «Улица в Иерусалиме. Караульное помещение. Римские солдаты обходят дозором город». [20, с. 4]. Трехчастная композиция сцены 1 основана на контрастном противопоставлении крайних инструментально-симфонических разделов («Ночной марш») – центральному вокально-речитативному диалогическому эпизоду *a cappella*. Исследователь А. Хохловкина обратила внимание на театральную образность – «индивидуальную выразительность... этой, казалось бы, совсем неораториальной сцены». [5., с. 402].

В диалогическом эпизоде центуриона и Полидора (тенор и бас) значительно влияние выразительных особенностей драматического театра, художественной ценности театральнo-декламационного, речевого начала: акцентируется ритм, подчеркивающий фонетическую структуру слова. На первом плане находится логически-понятийное начало; внимание слушателей сосредоточено на «завязке» сюжета: римские военачальники, находящиеся на службе в Иерусалиме, ведут речь о странном и смешном поведении тирана Ирода. «Нужны два очень хороших музыканта с отличными голосами для Солдат», – писал Берлиоз страсбургскому композитору, музыкальному деятелю и дирижеру-исполнителю «Детства Христа» Франсуа Швабу. [8, с. 179].

«Ночной марш» отличает внутренняя контрастность музыкального материала. Элементы отдельных тематических построений обладают способностью к полифоническому развитию: мелодические, гармонические, темброво-ритмические компоненты музыкальной ткани отличаются ярким своеобразием. Внутри каждого из разделов композитор попеременно выводит на первый план красочность и чистоту тембров отдельных групп инструментов. «В этом сочинении совершенно отсутствуют бурные эффекты, трубы и корнеты совсем не употребляются и даже валторны всего две», – сообщал Берлиоз Листу в январе 1855 г. [8, с. 81]. При парном составе оркестра (2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, кларнеты *in B*, валторны *in Es*, фаготы и литавры *in C* и *in G*) композитор достиг выразительности и красочности звучания; поочередно вступающие однородные группы инструментов взаимно дополняют одна другую.

В симфоническом развитии «Ночного марша» принимают участие динамически взаимодействующие ритмо-интонационные комплексы и темброво-ритмические элементы; из них выделяются начальный затактовый мотив валторны с восходящей квартой («военный сигнал») и равномерное движение *pizzicato* у низких струнных инструментов с сурдинами («шум шагов»). Этот звукоизобразительный тематический комплекс не только образует «фон» для развития основной темы «Ночного марша», но и участвует в создании образа приближающегося к караульному посту военного дозора римлян.

Главная тема «Ночного марша» ($\frac{4}{4}$, *c-moll*) – основная музыкальная характеристика образа римских воинов, которая вырастает из начального затактового мотива с восходящей квартой. В процессе симфонического развития главной темы «Ночного марша» (с участием духовых, затем – струнных инструментов) в партиях скрипок формируется ритмически контрастный, полифонически самостоятельный линейный мотивный комплекс с «восточной» интонацией увеличенной секунды (ц. 2, т. 7). На фоне развития музыкальной характеристики образа римлян изложенный ровными крупными длительностями «восточный» тематический элемент вносит полифонический контраст, связанный с характеристикой образов Древней Иудеи.

«Эмоциональный контраст в одновременности» возникает в музыкальной ткани «Ночного марша» с появлением второй главной темы, основанной на ладо-тональной переменности *Es-dur – c-moll* (8 т. перед ц.3). Контрастная первой теме «Ночного марша» эмоционально окрашенная, светлая вторая тема обладает «интонационным порывом» лиризма; очевидна принадлежность названной темы к лирико-драматической сфере образов Святого Семейства, в центре которой находится образ Младенца Иисуса. Развитие образов Святого Семейства происходит на протяжении всего произведения. Изложенная в терцию, сексту и кварту в партиях флейт, светлая вторая тема «Ночного марша» состоит из двух выразительных мелодических сегментов; первый из них – краткий звукоизобразительный двухголосный мотив из терций, «раскачивающихся» между опорными тонами трезвучия. Акцент на первую ритмическую долю в верхнем голосе условно допускает ассоциацию с образом покачиваемой колыбели. Другой тематический сегмент второй лирической темы «Ночного марша» образован нисходящим движением по тонам минорного трезвучия.

Краткая разработка каждого из контрастных тематических элементов второй лирически окрашенной темы (ц.5, ц.9) приводит к заключительному ее проведению, в котором утверждаются минорный терцовый комплекс и минорный каданс (*c-moll*). На заключительной стадии развития рассматриваемой темы возрастает и утверждается доминирующая семантическая значимость лирической темы в музыкальном содержании сцены 1: композитором обозначены требования к качеству ее звучания – певучесть, вибрация, филировка и нюансировка звука. Перечисленные «параметры экспрессии» (выражение В. Н. Холоповой) оттеняет двуплановый контрастно-полифонический «фон», в котором проступают рельефные очертания лирической темы; «протянутые» тоны в партиях фаготов и виолончелей и темброво-ритмический звукоизобразительный тематический элемент у инструментов струнной группы *pizzicato* характеризуют равномерные «шаги» военной стражи. Динамика звучания от *pp* до *pppp*, способствуя созданию драматургического *diminuendo*, соответствует логике развития сюжета. Музыкальные характеристики образов Святого Семейства, принадлежащие к лирико-драматической сфере ораториальной трилогии, находятся на втором плане музыкально-драматургического развития.

В многослойной музыкальной ткани «Ночного марша» полифонически взаимодействуют контрастные изобразительно-смысловые детали. Отчетливо проступающий мотив приближающихся мерных «шагов» римского военного дозора органично сочетается с «военным» сигналом валторны. Берлиоз по-театральному эффектно применил соло литавр (ц.4), «нарушившее» тишину ночи; названная пространственно-изобразительная деталь предшествует «сигнальному» мотиву валторны, который является импульсом для формирования главной темы марша в партиях скрипок.

В среднем разделе «Ночного марша» к мелодизированному речитативу тенора и баса (диалог римских военачальников) добавлены выразительные инструментальные «штрихи», характеризующие страхи иудейского царя Ирода (названные тематические элементы впервые возникают

в партиях виолончелей и контрабасов). [20, с. 15]. Ритмо-интонационные комплексы лирической темы «Ночного марша», характеризующей сферу образов Святого Семейства, в соединении с мотивом «шагов» римского военного дозора, представляют эмоционально-контрастные сегменты музыкальной ткани. Вокально-симфоническое развитие «Ночного марша» включает натуралистический звукоизобразительный штрих: краткий нисходящий мотив-скачок с форшлагом – тематический элемент, характеризующий голос осла, сопровождавшего Святое Семейство на пути в Египет [20, с. 16]. В ораториально-театральном представлении поэтического сюжета принимают участие разнообразные средства выразительности, образующие синтез элементов оратории, симфонии, музыкального и драматического театра. Музыкальное содержание сцены 1 отличается индивидуальной неповторимостью интонационно-тематического материала.

Сцена 2. «Покои дворца Ирода». Ария Ирода

Для рассматриваемой сцены Берлиоз расширил состав оркестра: к парному составу был добавлен корнет-сопрано *in Es* и три тромбона. В центре композиции находится эмоционально-психологическая характеристика царя Ирода, который страшится ночных видений (ария баса). Следуя за стихотворной программой, Берлиоз создал глубокую психологическую характеристику персонажа, раскрыл мир страхов, аффектов и ночных видений Ирода. В повторяющемся сновидении властителю Иудеи является образ Младенца, появление на свет которого должно сокрушить власть Ирода. Лишенный счастья и покоя Ирод ищет уединения: «Ах, если б мне вослед за пастухом / Пойти бродить тропинками глухими!» [20, с. 24]. Мучимый бессоницей царь обращается к ночи: «О, бархатная ночь, окутавшая мир»! / Услышь меня, не будь ко мне сурова / И страшные виденья отгони!» [20, с. 24]. Отчаяние Ирода неизбежно: «Но все бессмысленно, покой меня бежит, / И нескончаемая ночь свой шаг не поторопит». [20, с. 28].

Ария состоит из трех непрерывно следующих один за другим разделов различной протяженности. Начальный раздел *Allegro ma non troppo* основан на чередовании фраз сольной партии баса и партии оркестра. Краткие трехзвучные мотивы в партиях скрипок и альтов – формулы вращения с «императивным» повтором исходного тона (*g*), зловещие тираты – выделяются резким и отрывистым звучанием на фоне статичных вертикальных созвучий духовых инструментов (кларнеты, фаготы, тромбон). Мотивный комплекс речитативно-псалмодирующего характера участвует в формировании интонационного профиля арии Ирода – многогранной психологической характеристики царя. Композитор использовал изоощренные альтерации, характерные интонации в минорном ладу с «диатонической» VII ступенью и «пониженной» II ступенью (*g-as-b-c-d-es-f-g*). «Это привело к весьма мрачным гармониям и к особым кадансам, которые мне показались подходящими для данной ситуации», – писал Берлиоз Г. Бюлову. [8, с. 63]. Композитор упоминал, в частности, о кадансе на границе вступительного и основного разделов арии, включающем последовательность гармонических созвучий с дезальтерацией: D → *g moll* – II₆ (S) – T. [20, с. 22].

Центральный раздел арии *Andante misterioso* содержит «второй план» музыкальной драматургии; это расширило возможности показа мучений Ирода. Тематический материал насыщен яркой театральной образностью. Находясь в замкнутом пространстве страха, Ирод жалуется самому себе; стенания царя перерастают в патетическое воззвание к нескончаемой ночи, которая принесла навязчивые видения. Мелодическая фраза «Oh, nuit profonde...», развернутая в широком диапазоне (*d* первой октавы – *F* большой октавы), устремлена к нижнему регистру. Тематические элементы арии дублируются в партии оркестра группой духовых инструментов; подъем по тонам минорного трезвучия прерывает выразительная пауза. Исполнен аффекта ре-

френ «О, несчастный царь!», мотив которого основан на вращении ($g - b - as - g - f - g$). Названный мотив представляет трансформацию (мотив дан в увеличении) инструментального тематического комплекса из начального раздела арии. [20, с. 23 – 25].

Наряду с «основным планом» развития психологической характеристики Ирода в центральном разделе арии представлен контрастный «второй план» драматургии. С появлением выразительной темы *Andante misterioso*, изложенной в партиях виолончели и альты, затем – в партии солирующего гобоя, возникает «эмоциональный контраст в одновременности». (т. 7 до ц.13, с.26 партитуры). Тема *Andante misterioso* принадлежит к лирико-драматической сфере образов Святого Семейства. **Пример №2**

Тему *Andante misterioso* образуют три интонационных комплекса, повторяемые в виде секвенции: симметричный мотив, состоящий из восходящего хода на квинту с последующим нисходящим терцовым «заполнением»; нисходящий по тонам трезвучия ямбический мотив с синкопой и фигурой в пунктирном ритме; нисходящий, «замыкающий» тему гексахорд, который содержит императивно-утвердительную интонацию с пониженной II ступенью в миноре: $es - d - c - b - as - g - g$.

Примечательно тембровое развитие темы *Andante misterioso*: после проведения в партиях струнных инструментов, а затем в партиях солирующих гобоя, фагота, английского рожка и валторны ее развитие достигает кульминации: проводимую в партии солирующего баса тему дублируют валторны и фаготы.

В заключительном разделе арии сохранены принципы драматургической двуплановости: сольная партия баса («Все напрасно! Сон бежит от меня») и четвертое проведение темы *Andante misterioso* составляют полифоническое единство: унисоны струнных инструментов рельефно проступают на фоне голосов деревянных духовых инструментов (флейта и кларнет); тремоло у низких струнных инструментов («дрожь») – звукоизобразительный штрих, характеризующий психологическое состояние Ирода. Драматический речитатив «О, нескончаемая ночь!», завершаемый плагальным кадансом, исполняется *vibrato*, на фоне пауз в партии оркестра, *ppp*. [20, с. 28].

Сцена 3 содержит краткий диалог Ирода и римского военачальника Полидора, сообщающего царю Иудеи о появлении во дворце приглашенных магов и колдунов. Рассматриваемая сцена выполняет в музыкально-драматургическом развитии части I связующую функцию перехода к сцене 4 «Ирод и прорицатели». В сцене 3 композитор синтезировал контрастные тематические элементы системы образов власти: «римляне в Иерусалиме» / «Ирод и Рим – властители Иудеи». Музыкальный материал сцены 4 характеризует языческий мир зловещих образов магии и колдовства. Берлиоз писал Ф. Листу: «подлинная находка у меня – это «Сцена и ария Ирода с колдунами». Она значительна по содержанию...». [8, с. 77].

В сцене 4 «Ирод и прорицатели» царь-узурпатор охарактеризован со стороны «внешних» взаимодействий с оккультными силами. Исследователь А. Хохловкина отмечала свойственный музыкальному языку рассматриваемой сцены «своеобразный восточный колорит», оригинальность тембрового письма, разнообразие ритма. [5, с. 403].

Сцена 5 «У яслей в Вифлееме». Дуэт Св. Марии и Св. Иосифа

Если в сценах 1 – 4 характеристика возвышенных образов Святого Семейства представлена на уровне «второго плана» драматургии, то в сценах 5 – 6 развитие образов лирико-драматической и лирико-психологической сфер находится на первом плане.

В произведении Берлиоза важную драматургическую функцию выполняют ансамбли. Помещаая ансамбли в узловые моменты развития действия, Берлиоз динамизировал действие. Лири-

ческий дуэт Св. Марии и Св. Иосифа-плотника – третий ансамбль в части I; ораториальная трилогия содержит две сквозные дуэтные сцены Св. Марии и Св. Иосифа (дуэт лирического характера в рассматриваемой сцене 5 и дуэт напряженного лирико-драматического характера в сцене 1 части III), которые образуют смысловую и конструктивную арку, обеспечивая симметричную пропорциональность, целостность композиции ораториальной трилогии.

Духовно-возвышенная эмоциональная атмосфера дуэта в Вифлееме сохранена в лирико-драматическом дуэте части III. Названные ансамбли представляют лирико-драматическую сферу христианской «сторгэ». Уникальность композиционного решения, принципы разработки музыкального материала в дуэте Св. Марии и Св. Иосифа у яслей в Вифлееме определяют специфику развития вокально-симфонической концепции «Детства Христа». Основу дуэта составляют развернутые характеристики образов Святого Семейства.

В декабре 1854 г. в письме Ф. Листу Берлиоз отметил, что музыкальный материал лирического дуэта у яслей в Вифлееме способен растрогать слушателей. [8, с. 77]. В дуэте композитор создал неоднозначную атмосферу эмоционально-психологического восприятия таинства Рождества Христова. Многогранные психологические характеристики образов Святого Семейства в дуэте сцены 5 (часть I) развиваются на основе искусного применения Берлиозом драматургического принципа «эмоциональный контраст в одновременности». Берлиоз прибегает к воссозданию / обновлению почерпнутого у классиков (Глюка, Моцарта и Бетховена) способа воплощения эмоционального процесса, определяемого как «эмоциональная модуляция», суть которого состоит в переходе «в пределах одного построения от исходного чувства к противоположному» [18, с. 265].

В размышлении по поводу западноевропейской традиции восприятия таинства Рождества исследователь С. С. Аверинцев применил определение «сакральный уют семейной идиллии»; при этом мыслитель учитывал присутствие в рассматриваемом явлении противоположных по смыслу аспектов психологического переживания. [21, с.155]. Согласно католической традиции, так называемые «круги Розария» разделены на «радостные» (*mysteria gaudiosa*), «скорбные» (*mysteria dolorosa*) и «славные» (*mysteria gloriosa*). Берлиоз неоднозначно интерпретировал в «Детстве Христа» психологическое восприятие таинства Рождества. Аспект *mysteria gaudiosa*, как может показаться, доминирует в дуэте Св. Марии и Св. Иосифа; вместе с тем, развитие «эмоционально-идиллического» аспекта лирико-драматической сферы нежной семейной любви лишено однозначности. Применяя в музыкальной ткани дуэта собственные принципы контрастно-полифонической ветви полифонического письма, композитор достиг уникального взаимного гармонического соответствия равноправных семантических аспектов *радостно-идиллического* и *скорбного*: элементы *скорбного* здесь изначально растворены в *радостном*: «Младенец изначально предстает как предопределенная Жертва Голгофы». [21, с.155].

Серьезность, благочестие и нежность характеризуют атмосферу гармонии и покоя в рассматриваемом дуэте. В композиции дуэта Св. Марии и Св. Иосифа условно можно выделить три структурных компонента: оркестровое Вступление и Заключение, построенные на сходном тематическом материале, обрамляют средний вокально-симфонический раздел дуэта. Ведущей является солирующая партия меццо-сопрано.

В оркестровой партии начального раздела дуэта представлена психологическая характеристика совершенной, духовно возвышенной евангельской любви. Напевная, разделенная на небольшие мелодические фразы, модулирующая тема *Andantino* поручена солирующей виолончели; повторно тема проведена в партиях флейт и первых скрипок ($\frac{6}{8}$, *As-dur – Es-dur, piano*) на фоне синкопированных гармонических созвучий; одновременно в партиях гобоя, английского

рожка и кларнетов *in B* формируются автономные подголоски, позднее образующие эмоционально контрастный, контрапунктирующий «план действия».

В партии солирующего меццо-сопрано сохранена структура интонаций Вступительного раздела дуэта. Партии первых скрипок дублируют гибкий контур романсово-песенных построений, образующих основную тему сольной партии Св. Марии. Группа струнных инструментов (*arco, pp*) создает ритмически размеренную ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$), темброво однородную фактуру. Примечательна активность плагальных гармонических оборотов в ладово-гармоническом развитии основной темы дуэта; искусное применение альтерированных мелодико-гармонических созвучий с участием пониженной *VI* ступени в плавно закругленном кадансе вносит красочный оттенок в звучание гармонической вертикали.

Повтор главной темы дуэта в партии солирующего меццо-сопрано, дублируемой партиями первых скрипок, сопровождается выразительными интонациями солирующего гобоя – так в музыкальной ткани представлена автономия контрапунктирующего «плана действия»: одновременно развивается краткий звукоизобразительный ритмо-интонационный комплекс, имитирующий звуки голосов ягнят, резвящихся возле яслей Младенца Иисуса. На фоне мелодизированных голосов (альт и низкие струнные инструменты) звукоизобразительные натуралистические «штрихи» едва заметно проступают в партиях первых и вторых скрипок.

В плотной мелодизированной фактуре постепенно утверждается «омрачающее» воздействие «второго плана» драматургии, который изменяет характер начального раздела дуэта. Среди контрапунктирующих голосов вокально-симфонической ткани выделяется мелодический контур солирующего гобоя, основу партии которого составляет мотивный комплекс с интервалом нисходящей малой секунды, обладающим семантикой скорби. Светлая радость нежной, счастливой семейной любви Св. Марии и Св. Иосифа к Младенцу Иисусу омрачена тенью скорби. Концепт евангельской «сторгэ» сохраняет ведущее значение в дальнейшем развитии лирического дуэта сцены 5.

Музыкальная характеристика образа Св. Иосифа-плотника в дуэте у яслей в Вифлееме

«Нет прежней молитвы и древнего упования нет в нём с тех пор,
Как нашёл он в этом глубоком и невинном существе лучшую из опор;
Нет нагой Веры, окруженной тьмой:
ясная и действенная любовь сменила ее наконец.
С Иосифом ныне Мария, и с Марией Отец».
Поль Клодель. «Святой Иосиф». [1, с.19 – 20].

Партия баритона-соло присоединяется к партии солирующего меццо-сопрано в разделе дуэта *senza accelerando* сцены 5 (Ч. I). [20, с. 66]. Начальные фразы партии Св. Иосифа, вступающие по принципу дополнительности, в совместном изложении составляют консонантные вертикали, образуя единое гармоническое целое. В музыкальном содержании дуэта у яслей в Вифлееме продолжает утверждаться контрапунктирующий «план действия», связанный с семантикой скорби: тембр солирующего гобоя развивает эмоционально контрастную интонационную фактуру на фоне звучащих в унисон первых и вторых флейт и кларнетов *in B*. В отдельных слоях вокально-симфонической ткани партии альтов и низких струнных инструментов образуют темброво однородный пласт фактуры, который отличается индивидуальностью интонационного и ритмического развития. Дифференциация голосов гомофонно-полифонической ткани ведет к появлению в партии Св. Иосифа нового эмоционально контрастного тематического сег-

мента, имеющего отношение к «второму плану» драматургии. Этот комплекс, состоящий из двух нисходящих фраз со скачками на тритон, обладает «зловещей» семантикой музыкально-драматургической сферы магических обрядов во дворце Ирода.

В средний раздел дуэта Св. Марии и Св. Иосифа у яслей в Вифлееме Берлиоз включил лаконичный жанрово-стилистический эпизод *Animando poco assai*, наделенный театральной образностью. Танцевальный ритм, грациозность мелодического рисунка, штрихи, способы звукоизвлечения и другие средства выразительности характеризуют эмоциональную атмосферу, обусловленную содержанием поэтического текста. При виде ягнят, резвящихся возле яслей Младенца Иисуса, Св. Мария произнесла: «Они счастливы... Посмотри на их радость, на их игры...». [20, с. 67]. Миниатюрный программный эпизод безоблачного веселья приводит к новому уровню разработки музыкального материала сцены 5. [20, с. 68].

В разделе *Tempo un poco animando (f-moll)* композитор достиг максимально возможного расчленения музыкальной ткани: «эмоциональный контраст в одновременности» вновь ассоциируется с фрагментами партитур композиторов-классиков, запечатлевших сложность и неоднозначность мира чувств человека. Из партии баритона в сольную партию меццо-сопрано перемещается тематический комплекс со скачками на тритон, наделенный «зловещей» семантикой; в образующей «второй план» драматургии партии солирующего гобоя формируется характерный тетрахорд – «императивный» интонационный комплекс, в котором акцентирован каждый тон. Названный комплекс включает окрашенный «восточной» семантикой интервал увеличенной секунды ($f - ges - a - b$); самостоятельностью интонационного облика обладают партии флейт, линии движения которых перемещаются по полутонам. В партии английского рожка и гобоя перемещен мотив нисходящего тетрахорда с «восточной окраской», изложенного здесь в увеличении; в партиях первых скрипок следуют повторы натуралистического звукоизобразительного тематического элемента, характеризующего «голоса ягнят». В музыкальной фактуре струнного квинтета разделены контрастные ритмические группы: партиям вторых скрипок, интонирующих синкопированные фигуры, ритмически противопоставлена равномерная пульсация восьмыми ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) у альтов и виолончелей. Функционально-гармоническая активность «вертикали» в оркестровой партии, обусловленная подъемом эмоционального напряжения в партиях солистов-певцов, снижается к окончанию среднего раздела дуэта. Последний завершен ясным автентическим кадансом в тональности *As-dur*.

В заключительном разделе дуэта у яслей в Вифлееме (*Tempo I*) Берлиоз обобщил ранее примененные контрастно-полифонические принципы развития вокально-симфонической ткани. На первом плане оказываются тематические сегменты, закрепляющие новое качество, результат процесса разработки музыкального материала. Это каноническое вступление голосов, исполняющих переключки тематических элементов в группе деревянных духовых инструментов (английский рожок и кларнеты *in B*, флейты и гобой), а также утверждение в партии гобоя нисходящей малой секунды, несущей семантику скорби, в качестве «генерализующей интонации» (выражение В. Н. Холоповой). Признаки трансформации тематического материала дуэта содержатся в образованиях эмоционально выразительных ритмо-интонационных структур, функционирующих в качестве автономных подголосков в партиях скрипок и альтов и в ритмически дифференцированных тематических сегментах в партиях низких струнных инструментов. С выразительной, мелодически самостоятельной партией солирующей виолончели контрапунктируют унисоны ансамбля низких струнных инструментов; происходит «расслоение» унисонов на два голоса, имитирующих фигуру «покачивания» снизу вверх на опорных тонах чистой квинты

(as-es). Названный тематический комплекс условно допускает ассоциацию с движением покачивающейся колыбели.

В основе развития лирико-драматической сферы любви Святого Семейства находится психологически неоднозначный (радостно-скорбный) феномен христианской «сторгэ». В дуэте сцены 5 «У яслей в Вифлееме» Берлиоз создал обобщенную эмоционально-психологическую характеристику духовно-возвышенного художественного образа Святого Семейства. Христианская «сторгэ» – центральная идея вокально-симфонической концепции ораториальной трилогии, неразрывно связанная с эмоциональным восприятием таинства Рождества, не допускающим однозначного истолкования.

Ораториально-театральное произведение Берлиоза – многомерное духовно-музыкальное пространство, художественная реальность, которая принадлежит к общечеловеческой традиции прочтения евангельского повествования. Рождество и Детство Иисуса Христа, жизнь, страдания и смерть Его на кресте во имя любви к человеку и человечеству, а также последующее Воскресение, образуют духовный континуум вечности христианской любви.

Сцена 6. О Небесной любви Ангелов к Святому Семейству. Элементы старинного жанра мистерии в ораториальной трилогии «Детство Христа». Невидимый театр

Открывающая лирико-психологическую Сцену 6 композиторская ремарка «Ангелы невидимы» отмечает присутствие в ораториальной трилогии характерных для старинного жанра мистерии «земного» и «небесного» уровней развития действия. В начале финальной сцены 6 партия хора исполняется в сопровождении органа (*Lento* $\frac{4}{4}$), затем – партия ансамбля солистов звучит в сопровождении струнного квинтета (*Allegretto*, *H-dur*). Партия органа, как отмечено Берлиозом в партитуре, может быть исполнена на фисгармонии. [20, с.71]. Допуская использование фисгармонии в концертных залах, в которых отсутствовал орган, Берлиоз имел в виду так называемый «мелодиум»; с 1829 года мелодиумы выпускал парижский мастер Ж. Александр. Фисгармония – клавишный пневматический музыкальный инструмент, известный с 1784 года; впервые фисгармонию изготовил чешский органный мастер Ф. Киршник. Исследователь органного искусства Л. И. Ройзман отмечал хорошее качество звучания «аккомпанемента в выдержанных гармониях» на фисгармонии. [22, с. 826 – 828].

На протяжении всей сцены Св. Мария и Св. Иосиф находятся в состоянии единодушного воодушевления, вызванного возвышенным переживанием нематериального события. Невидимые Ангелы объясняют Святому Семейству причину своего появления; желая спасти Святое Семейство от грозящей беды со стороны Ирода, Ангелы оповещают Св. Марию и Св. Иосифа о необходимости тайно бежать через пустыню в Египет. С надеждой на спасение Святое Семейство покидает Вифлеем: «О духи Света, мы послушны вам. / В Египет мы отправимся немедля. / О, дайте только мужества и сил / Сей путь нелегкий до конца пройти!».

Пространственные векторы старинного жанра мистерии указывают на одновременное развитие действия на земле и на небесах; диалог невидимого хора и ансамбля солистов может быть охарактеризован как *невидимый театр*. В композиции сквозного развития действия условно можно выделить три раздела. Начальный раздел включает обмен репликами Ангелов и Св. Марии, а также ансамбль («ответ Святого Семейства»), в котором Св. Мария и Св. Иосиф сообщают Ангелам о готовности обратиться в бегство. В среднем разделе *Un poco animato* (ц.34, *Ges-dur* – *Ces-dur*) находится насыщенный модуляционной активностью эпизод *Allegretto* ($\frac{3}{4}$, *Ges-dur*). В названном эпизоде имитационно-полифонические приемы разработки тематических элементов доминируют как в изложении партий солистов (меццо-сопрано и баритона), так и в

разработочных сегментах мелодизированной фактуры квинтета смычковых инструментов. Высоким и средним (нормальным) по тесситуре голосам хора соответствует регистровка (флейты, гобой) в партии органа.

Обилие пауз отличает звуковую атмосферу заключительной сцены части I; одна из пауз продолжительностью в целый такт, подчеркивающая таинственность происходящего, находится на границе среднего и заключительного разделов. Эта выразительная пауза отмечена ремаркой «Silence» («Тишина»). [20, с. 74].

В партитуре Берлиоз указал на расположение хора невидимых Ангелов за сценой, в отдельном помещении, вблизи оркестра, «в котором открыта дверь»; также отмечен момент, когда следует закрыть дверь, выполняющую роль сурдины. [20, с. 71, 78]. Хор состоит из группы женских голосов (5 первых и 5 вторых партий сопрано) и группы хора мальчиков (5 первых и 5 вторых партий альтов). Партии органа, сопровождающего хор, и скрипок, сопровождающих ансамбль солирующих меццо-сопрано и баритона, обладают сходством хоральных элементов фактуры и общностью ритмо-интонационных элементов; соединение аккордов, изложенных крупными длительностями, осуществлено мелодико-гармоническим способом движения одного из голосов по тонам хроматического звукоряда.

О результате уникального композиционного решения, изобретенного Берлиозом в финале части I, говорится в его письме сестре Адели (декабрь 1854 года); композитор сообщал об особом впечатлении, произведенном на слушателей во время второго исполнения в Париже «Детства Христа» финальным «Осанна» – песнопением «невидимых Ангелов, которые в результате создания в пении эффекта полутени как будто теряются в пространстве и возносятся на небеса». [8, с. 79]. Голоса первых сопрано (*tutti, mf*) на фоне совместного звучания органа и квинтета струнных инструментов интонируют начало мелодической фразы «Осанна»; ее продолжают другие голоса невидимого хора, *piano* (*H-dur*, $\frac{3}{4}$, затем $\frac{9}{8}$ *mf – p*). **Пример №3**

Часть II. «Бегство в Египет». Композиция. Особенности музыкальной драматургии

В части II Берлиоз представил ораториально-театральную интерпретацию сюжетов, широко распространенных в изобразительном искусстве: «Поклонение пастухов», «Бегство в Египет», «Отдых на пути в Египет».

Средняя часть ораториальной трилогии включает четыре следующих друг за другом без прерыва раздела разного масштаба: раздел 1 – Увертюра (фугато); раздел 2 – «Прощание пастухов со Святым Семейством» («хор пастухов»); раздел 3 – второй вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика «Отдых Святого Семейства»; раздел 4 – финальное песнопение *Alleluia* (хор Ангелов). Лаконичные крайние разделы обрамляют развернутые разделы 2 и 3, находящиеся в центре.

Заключительный эпизод части II *Alleluia* Ангелов представляет нематериальный жанровый аспект ораториальной трилогии. Силы Небесного воинства сопровождают начало земного пути Иисуса Христа, охраняя Святое Семейство. Хор Ангелов *Alleluia* образует драматургическую рифму с заключительным хором *Osanna* (Ч. I) и финальным хором *Amen*; тематические элементы трех заключительных хоров каждой из частей ораториальной трилогии формируют мистериальную сферу музыкальной драматургии. Расположение хоровых песнопений Ангелов в финальных разделах вокально-симфонической концепции придает музыкальной форме целого классицистскую строгость пропорций, композиционную симметрию и завершенность. В мистификации Берлиоза, первоначально называвшего «Бегство в Египет» мистерией несущество-

вавшего композитора Пьера Дюкре, содержалось конкретное указание на присутствие в этом произведении жанровых элементов старинного жанра мистерии. [8. с. 92].

Увертюра

Увертюра (фугато) к части II, *Moderato un poco lento*, $\frac{3}{4}$, написана для небольшого оркестрового ансамбля (двух флейт, гобоя, английского рожка и струнного квартета), выразительное звучание которого проникнуто меланхолией и лиризмом. Тембры гобоя и английского рожка напоминают о пасторальных музыкальных картинах Берлиоза – «Сцене в полях» из «Фантастической симфонии» и симфонии «Гарольд в Италии».

Музыкальная ткань Увертюры содержит интонационно-тематические элементы, встречающиеся в последующих разделах ораториальной трилогии: «Отдых Святого Семейства» (ч. II), начало части III «Прибытие в Саис». В ряде исследований отмечено интонационное сходство темы фугато с началом части III, несмотря на различие в их ритмической организации. Некоторые ладово-мелодические особенности музыкального языка ораториальной трилогии и, в частности, рассматриваемой Увертюры, напоминают об архаических ладах церковных песнопений; в письме, адресованном известному французскому писателю Т. Готье, Берлиоз отметил, что Увертюра написана «в несовременном ладу, приближающемся к ладам григорианского хора». [8, с. 37]. **Пример №4.**

При очевидной ясности голосоведения, тонально-мелодических ориентиров (*fis-moll*, *cis-moll*, *gis-moll*), в содержании и структуре темы фугато особое значение имеет попеременное появление «мерцающих» тонов «ми \sharp » и «ми \flat » (также «ля \sharp » и «ля \flat » – терцового тона по отношению к основному тону *fis*). Внутри полифонической организации музыкальной ткани переменность тонов лада создает картину изменчивого непостоянства ладово-мелодической окраски Увертюры. Ладово-мелодический феномен основной темы фугато охарактеризован исследователем А. Хохловкиной как «старинный лад» [5, с. 405]. В теме фугато очевидно применение диатонически окрашенного тона «ми \flat » в качестве VII «натуральной» ступени в тональности *fis-moll*, которое придает теме «архаический характер». Помимо основного тона *fis*, в структуре темы фугато обладают самостоятельностью составляющие тему тоны *gis*, *a*, *e*, *h*; между названными тонами возникают функциональные отношения в диапазоне пентакорда $[e] - fis - gis - a - h$.

Мелодические унисоны духовых инструментов в ситуации ладовой переменности интонационно и ритмически подчеркивают значимость тона «е \flat » на фоне пауз в партиях струнного квартета. Условно «нижний» тон «е» пентакорда $[e] - fis - gis - a - h$, многократно сопоставляемый с «вводным» тоном («е \sharp »), окончательно отклоняет последний. Если принадлежащий к тональности доминанты (*Cis-dur*) тон «е \sharp », тяготеющий к тонике (*fis*), обнаруживает закономерности действия системы тяготений к терцово-квинтовым «устоям» (в условиях мажоро-минорной ладо-гармонической системы), то структурные единицы искусственно созданного Берлиозом лада с участием тона «е \flat », функционируют иначе; порядок тонов в рассматриваемом ладу имеет следующий вид: $[e/e\sharp] - fis - gis - a - h - (cis - d/dis - e) - fis$

В отдельных тематических комплексах сочетания тонов названного выше лада приобретают экспрессивную окраску благодаря секундовым и квартовым соотношениям с основным тоном «*fis*». Переменность «вводного» и «диатонического» тонов при переходе к основному тону сохранена композитором вплоть до заключительных тактов Увертюры, где «вводный» тон оказался отвергнутым. Можно предположить, что рассмотренный прием ладо-гармонического раз-

вития функционирует в качестве «программного» параметра музыкального содержания: перипетии сюжета «Бегства в Египет» связаны с топологией пути – пространственно-временными и эмоционально-психологическими трансформациями в жизни Святого Семейства.

Сюжет «Поклонение пастухов»

Свидетельства пастухов о рождении Иисуса Христа приведены в Евангелии от Луки (Лк, II: 8 – 20). В изложении отмечено событие появления Ангела в поле перед местом, где жили пастухи, ночью сторожившие стада на пастбище. При виде Ангела пастухов охватил страх. Но Ангел сообщил пастухам радостную для всего народа весть о рождении Мессии, Господа, и указал найти ребенка, «который лежит спеленутый в яслях». [Лк; 12]. Пастухи, отправившиеся в Вифлеем, нашли Мариам с Иосифом и ребенка, лежащего в яслях. Увидев ребенка, они повторили то, что сказал им о нем Ангел. [Лк., II; 16 – 18]. Восхваляя и прославляя Бога за все, что увидели, пастухи вернулись назад: «Все было так, как сказал им Ангел». [Лк., II; 20]. Апокрифическое Евангелие Младенчества сообщает: «После того, как пришли пастухи и, возжегши огонь, предавались радости, небесные воинства явились им, хваля и прославляя Господа». [17, с. 254]. Некоторые церковные писатели указали на то, что пастухов, видевших Спасителя, было трое; «...в других местах говорится, что их было четверо, и назывались они: Мисаил, Ахиил, Стефан и Кириак». [17, с. 254].

Мир пастухов – первых христиан, бедняков из иудейской среды – был духовным союзом новой веры. Новый Завет изменил характер отношений между человеком и Богом, основанных не на священном «библейском» страхе, а на любви и взаимном доверии. Немецкий писатель-гуманист XX века Т. Манн отметил «заинтересованность в человеке» – общечеловеческое *credo* мировоззрения первых христиан, к которым принадлежали пастухи. [23 с. 705, 712]. Бог уже существовал в вере первобытных иудеев (пастухов), которым Ангел открыл Христа как высшую любовь. Стремление служить лишь высшему привело пастухов поклониться Младенцу Иисусу и повелело верить свои души Христу.

Духовно возвышенная любовь стала для пастухов путем к истине и одновременно самой истиной бытия. Пастухи – «первые верующие из еврейского народа» (И. В. Гёте). [24, с. 435]. Им первым Ангелы объяснили путь к спасению через Христа, и эту благую весть пастухи открыли первым прибывшим издалека богатым волхвам – «первым язычникам», которые позднее приняли христианство. В статье «Священные Волхвы» (1820) Гёте подчеркнул важность встречи пастухов и волхвов – первых христиан и первых язычников. [24, с. 435].

Искусствовед А. Майкапар обратил внимание на факт наибольшего распространения сюжета «Поклонение пастухов» в Италии, начиная с XIV века: «Бедность пастухов в изображении художников порой доходила до крайности (Джорджоне)». [25, с. 71]. Исследователь также указал на присутствие в пространстве полотен XV – XVI веков Ангелов, по нотам поющих гимн в честь Рождества Иисуса Христа. На картине Рембрандта «Поклонение пастухов» (1646) изображена ночная сцена: лучезарный свет, излучаемый Младенцем, передает «трансформирующую силу, которая вошла в сей мир с приходом в него Христа; лица, преображенные светом, излучаемым Младенцем, выражают экстаз и веру». [25, с. 72].

Сюжет «Бегство в Египет» в изобразительном искусстве

Наиболее ранним примером воплощения сюжета «Бегство в Египет», согласно утверждению исследователя А. Майкапара, является изображение Мастера Бертрама (ок. 1379) «на так называемом Грабовском алтаре». [25 с. 93]. Каноническим принципом изображения является

движение Святого Семейства слева направо, запечатленное на полотнах Джотто, Монограмматиста А В, Дюрера, Бассано. [25, с. 91]. «Ангелы, покровительствующие Св. Семейству в этом путешествии, присутствуют уже в ранних изображениях данного сюжета на римских мозаиках. Их можно видеть и у более поздних мастеров. Это либо один Ангел (Джотто), либо целый сонм их (Дюрер)». [25, с. 92].

В статье «Античное и современное» (1818) Гёте сделал развернутый анализ сюжета «Бегство в Египет»: «Прежде всего мы должны понять, сколь значителен сам сюжет, рассказ о том, как многообещающий младенец, потомок древнего царского рода, которому предназначено в будущем оказать грандиознейшее воздействие на весь мир, ибо оно приведет к тому, что старое будет разрушено и, обновленное, восторжествует и что мальчик в объятиях преданнейшей матери и под охраной заботливейшего старца бежит и с Божьей помощью спасается. Различные эпизоды этого важного события изображались уже сотни раз, и многие художественные произведения, возникшие на эту тему, приводят нас нередко в восхищение». [24, с. 306].

«Прощание пастухов со Святым Семейством»

Поэтический текст, написанный Берлиозом для «хора пастухов», передает благоговейную нежность Вифлеемских пастухов, жизнь которых проста и бедна, к рожденному в бедности Младенцу Иисусу. Сочувствие пастухов вызвано жизненными обстоятельствами Святого Семейства, вынужденного искать приюта на чужбине: «От той страны, где родился на свет, / Его судьба уводит далеко».

Упомянув об Ангеле, защищающем беглецов, пастухи выражают надежду на спасение Святого Семейства. Строй мыслей и чувств пастухов определяют преобразование чувства страха перед Богом в любовь к Богу, благочестивое смирение и нежность к Младенцу Иисусу. Названные добродетели принадлежат к основным ценностям христианства. Молитвенное, благоговейное переживание нежной любви пастухов к Младенцу Иисусу интерпретировано Берлиозом как чувство единое, общечеловеческое.

«Хор пастухов» является «антропософским» центром ораториальной трилогии. Элементы из области библейских преданий о пастухах, отголоски канонических и апокрифических Евангелий синтезированы композитором в едином музыкально-поэтическом художественном тексте. Смысловое содержание последнего – Рождество Христово – событие, переживаемое христианским миром как актуальное.

После создания «трагедии о человечестве» и человеке, лишенном веры (драматическая легенда «Осуждение Фауста»), Берлиоз интерпретировал «все человеческое» в «хоре пастухов» из ораториальной трилогии «Детство Христа». «Хор пастухов» охарактеризован исследователем А. Бошо как «страстная молитва», проникнутая пафосом высокого назначения человека и всего человечества; «звучная поэзия передает чувства, которые невозможно облечь в слова». [19, с. 353, 354]. Из «хора пастухов», как из единственного «лирического ростка», выросла художественная концепция бессмертия христианской любви.

«Хор пастухов». Композиция; связь с основной идеей художественной концепции ораториальной трилогии

«Как много свежести в этом безыскусственном рассказе; только он кажется чересчур коротким, и появляется искушение изложить его подробнее, дорисовав все детали» (Гёте). [23, с. 702]. Приведенное высказывание не адресовано произведению Берлиоза, однако эти слова Гёте характеризуют эмоционально-психологическое содержание «хора пастухов» из «Детства

Христа», а также план разработки композитором художественной концепции – путь «доработки деталей», который прослеживается в истории создания ораториальной трилогии.

Четырехголосный хор (*Allegretto*, $\frac{3}{8}$, *E-dur*) следует *attacca* после Увертюры к части II «Бегство в Египет». В кратком оркестровом Вступлении партии гобоя и кларнета *in A* имитируют звучание пастушьего рожка или старинных французских инструментов – мюзета (от старофр. *muse* – дудка), либо гобоя де пуату. Названный гобой представляет собой род волынки, широко распространенный во Франции в XVII – XVIII веках; гобой де пуату применялся в оперном оркестре Люлли.

Инструментальный четырехтакт с затактом к «хору пастухов» – аллюзия пастушьего наигрыша – обрамляет звучание хора и служит связующим переходом между рифмованными строфами. Четыре строфы имеют симметричную структуру, каждая включает 40 тактов: 4 т. (вступление) + 8 т. | + 8 т. | + 8 т. | + 12 т. Первая и вторая фразы (8 т. + 8 т.) зарифмованы; стихотворный текст третьей фразы (8 т.) полностью повторен в четвертой фразе (8 т.), при этом вторая половина последней фразы (4 т.) здесь повторена дважды. **Пример №5.**

Тонально-гармоническое развитие в «хоре пастухов» отличается модуляционной активностью: вторая фраза модулирует в тональность III ступени (*gis-moll*); начало гармонического развития третьей фразы в тональности II ступени (*fis-moll*) приводит к промежуточному устою – тонике параллельного минора (*cis-moll*). Четвертая фраза включает смелые отклонения в *G-dur*, *C-dur* – тональности отдаленных степеней родства, ладовую подмену на одноименный минор (*e-moll*), после чего следует остановка на доминантовой гармонии (*H-dur*), которая усиливает функциональное тяготение к основной тональности (*E-dur*).

Берлиоз был абсолютно уверен в отсутствии у современников-парижан какого-либо представления об исторических стилях музыкального мышления; подразумевая мистификацию с мистерией П. Дюкре, придуманную им самим и обличая косность обывательских вкусов, композитор не без сарказма отметил: «Надо быть невежественным, как карп, чтобы поверить, будто композитор XVIII века мог когда-либо выдумать модуляцию, находящуюся в середине хора». [8, с. 37].

Начало заключительного раздела «хора пастухов» в партитуре отмечено динамическим обозначением *pppp*, что соответствует логике развития невидимого сценического действия: таинство молитвы завершено, пастухи удаляются от яслей. Биограф Берлиоза А. Бошо сравнил «скрытую, едва уловимую нежность» «хора пастухов» с характером обрядовой сцены прощального «приношения даров» на могиле Эвридики из оперы «Орфей» Глюка; исследователь также отметил жанровое сходство «хора пастухов» Берлиоза и нескольких хоровых сцен из «Волшебной флейты» Моцарта. [19, с. 355].

Возвышенные эмоционально-психологические и нравственные аспекты «Детства Христа» были актуальны во Франции в начале 1850-х годов благодаря новому отношению к концептам христианства в связи с критикой неокатолицизма; новое понимание идеи христианской любви лежит в основе центральной части ораториальной трилогии. Обновление духовного мира первых христиан начиналось с метаморфоз души; в «Прощании пастухов со Святым Семейством» Берлиоз представил проявление христианской любви как доминирующей духовной силы современного мира.

**«Отдых Святого Семейства». Фундаментальные образы.
Психологическая интерпретация событий.
Второй вокально-симфонический раздел с солирующей партией
Рассказчика**

Сюжет «Отдых на пути в Египет» в изобразительном искусстве известен с конца XIV века, несмотря на его отсутствие в канонических Евангелиях. Анализируя особенности изображения «Отдыха на пути в Египет» на полотнах Дж. да Фриано (1423), Рембрандта (1627), А. Карраччи (ок. 1600), искусствовед А. Майкапар обратил внимание на пример уникального истолкования рассматриваемого сюжета на картине Караваджо: «Художник изображает Ангела, играющего на скрипке по нотам, которые держит Иосиф. (Ноты здесь записаны каллиграфически, как, кстати, и на некоторых других картинах художника; вероятно, это верхние партии трех мадригалов – точно идентифицировать музыку на этой картине пока не удалось). Внимательно слушающий музыку осел заставляет вспомнить самозабвенно поющего осла на картине Пьеро делла Франческа «Рождество» (ок. 1470; Лондон, Национальная галерея): ирония заключается в том, что осел издревле считается самым немusыкальным животным». [25, с. 94].

Топология пути лежит в основе сюжета «Отдых Святого Семейства». О решении Св. Иосифа отправиться в Египет сказано в Евангелии от Матфея: «Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью и пошел в Египет, и там был до смерти Ирода, да сбудется реченное Господом через пророка, который говорит: из Египта воззвал Я Сына Моего». [Мф., 2; 14 – 15]. Передвижение ночью из кратковременного приюта-укрытия вифлеемской пещеры в неведомое и опасное пространство пустыни было тайным. В апокрифических источниках сообщается о путешествующих вместе со Св. Иосифом трех отроках – его сыновьях от первого брака, о пальме, склонившей ветви и укывшей от зноя Св. Марию с Младенцем Иисусом, и др. [17, с. 90 – 91].

Музыкально-поэтическим воображением Берлиоза создана живописная картина цветущего луга, зелени пальмовых деревьев и журчащего среди камней ручья. Эмоционально-психологическое восприятие красоты природы неотделимо в этой картине от осмысления благочестивой жизни Святого Семейства. Оазис в пустыне является «фундаментальным образом», который связан с сокровенной надеждой Святого Семейства на спасение. Образ оазиса олицетворяет глубинные психологические истины: ценность жизни, ее обновление, которые семантически связаны с переживанием счастья: «Бытие начинается с благоденствия». [26, с.166]. Вместе с тем, изысканный образ красоты, покоя и благодати (оазис) по смыслу противоположен образу пустыни, передвижение в которой для бегущих из Иудеи путников сопряжено с опасностью; в апокрифическом Евангелии Младенчества описан эпизод встречи с разбойниками. [17, с. 261 – 262].

Представитель французской ветви феноменологии Гастон Башляр, анализирувавший научные описания известного исследователя океанских глубин Филиппа Диоле, пришел к выводу о том, что называемый пустыней мир есть «фундаментальный образ», причастный к «внутреннему пространству». По словам философа, покидая пространство обычного чувственного восприятия, человек вступает в контакт с пространством, выполняющим психологическое обновление. [26, с.297 – 298].

В части II «Детства Христа» концепт христианской «сторгэ» – чувство нежной любви, обращенной родителями к спящему Младенцу Иисусу, соотнесено с фундаментальным образом пространства (оазис), который содержит семантический аспект психологического обновления.

Координация фундаментальных образов части II «Бегство в Египет» с идеей христианской «сторгэ» ведет к глубокому осмыслению эмоционально-психологических связей человека с миром. «Мы чувствуем, как под воздействием поэтической пространственности, которая устанавливает связь между сокровенным миром души и бесконечным внешним простором, объединяя их в общей экспансии, зарождается величие». [26, с. 292]. Христианская «сторгэ» показана в части II «Детства Христа» как нравственная основа благочестивой жизни Святого Семейства; прекрасная природа – неотъемлемая составляющая этой жизни.

Второй вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика «Отдых Святого Семейства» содержит повествование о внутренних переживаниях Св. Марии на пути в Египет, а также – психологический подтекст, обнаруживающий отношение Рассказчика к происходящему. Партии Рассказчика и симфонического оркестра участвуют в создании музыкально-поэтического пейзажа, воспринимаемого глазами Св. Марии; созерцание / описание природы в повествовании Рассказчика соотнесено с эмоционально-психологическим подтекстом, раскрывающим мир чувств Св. Марии. Рассматриваемый раздел представляет идею бессмертия христианской любви как основную идею вокально-симфонической концепции. Находящийся в центре части II «Отдых Святого Семейства» следует *attacca* за «хором пастухов».

Развитие действия в вокально-симфоническом разделе «Отдых Святого Семейства» с солирующей партией Рассказчика обусловлено программой, изложенной в поэтическом тексте. В динамичном повествовании Рассказчика упоминается о безостановочном передвижении Святого Семейства в пустыне, о приходе в долину, где путники увидели пышные кроны деревьев и чистую воду ручья, «звеневшего в камнях» (М. Аннинская). Св. Иосиф сказал: «Здесь мы можем / Передохнуть немного у воды / От тягот многотрудного скитанья». Младенец Иисус безмятежно спал на руках Св. Марии. «Она остановила / Осла и, оглядевшись, подивилась: / Какой прекрасный травяной ковер, / Усыпанный цветами, среди пустыни / Для сына моего Господь раскинул. / И, спрятавшись в спасительную тень / Трех пальм, Иосиф и Мария / Заснули сладко. Только их осел / Не мог уснуть и все щипал траву. / Чтоб их покой ничто не волновало, / С небес слетели ангелы и вокруг / Семейства дремлющего стали на колени / И величали Божие дитя».

В процессе развертывания вокально-симфонической музыкальной ткани границы между внутренними структурными компонентами данного раздела можно обозначить лишь условно. Идиллическая инструментальная пастораль (*Allegretto grazioso*, $\frac{6}{8}$, *a-moll – A-dur*), исполняемая чередующимися группами высоких деревянных и струнных инструментов, содержит переключки лаконичных мелодических фраз. Ладовая переменность характеризует эмоционально-экспрессивную песенно-танцевальную тему *Allegretto grazioso*, которая далее сопровождает повествование Рассказчика о Св. Марии. Психологическая глубина музыкальной характеристики образа Св. Марии отличает художественную концепцию «Детства Христа»; тема *Allegretto grazioso* – выразительная составляющая многогранной характеристики образа Св. Марии, показанного в развитии. Принцип ладовой переменности, отмеченный выше, снова функционирует в качестве инвариантного интонационного элемента лирико-драматической сферы ораториальной трилогии.

Партия симфонического оркестра, раскрывающая психологический подтекст событий, о которых повествует Рассказчик, содержит обобщенное развитие чувства нежной семейной любви (христианской «сторгэ»). Формирование художественной концепции вечности христианской любви происходило на фоне современного переосмысления христианства, в атмосфере естественно-научного видения изменяющегося мира, метаморфоз души человека. Примечательно высказывание Берлиоза о «религиозном складе гармоний и мелодическом строе» в разделе

«Отдых Святого Семейства»: «В теноровом соло, повествующем об отдыхе Святого Семейства в пустыне, ничего старинного нет, кроме мелодического строя и гармоний, *религиозный склад которых не совсем по нынешней моде*» (курсив наш, – В.А.). [8, с. 38].

Духовная реальность евангельского сюжета находится в области укорененной в сознании европейцев христианской веры; в ораториальной трилогии Рассказчик олицетворяет обобщенный образ современного человека, вера которого пошатнулась со времен эпохи Просвещения; трансформируясь, образ Рассказчика предстает в новом свете (Эпилог).

Соло Рассказчика органично включено композитором в непрерывное развитие музыкальной ткани. Лаконичные декламационно-мелодические фразы приносят свежесть речевых оборотов в «контрастно-тематические сочетания» элементов музыкальной фактуры (В. П. Протопопов). [27, с. 400]. В начале рассматриваемого раздела лаконичные вокальные фразы солирующей партии Рассказчика, как казалось, лишь «добавлены» к «диалогу» духовых и струнных групп инструментов; так проявляется комплементарный принцип полифонического мышления Берлиоза: «контрапунктирование вводится только тогда, когда слушатель уже освоился с новым тематическим материалом», – отмечал исследователь В. П. Протопопов. [27, с. 398].

Рассказчик кратко упоминает о решении Св. Иосифа остановиться на отдых в оазисе; в партии оркестра охарактеризовано состояние благочестивого спокойствия «внутреннего патриарха». В психологическом портрете Св. Иосифа Берлиоз запечатлел усталость немолодого человека, с трудом переводящего дыхание. Выразительные паузы – отличительные особенности музыкального содержания рассматриваемого фрагмента. [20, с. 97].

Создавая многоплановую характеристику образа Св. Марии, композитор включил в сопровождающую повествование Рассказчика оркестровую партию мелодически яркую, эмоционально насыщенную, основанную на ладовой переменности тему *Allegretto grazioso*; идейная значимость названной темы утверждается композитором на протяжении второго вокально-симфонического раздела с солирующей партией Рассказчика. Принадлежащая к лирико-драматической сфере христианской «сторгэ», названная тема ранее, как упоминалось выше, была проведена в партиях скрипок (начало раздела «Отдых Святого Семейства»). Тема *Allegretto grazioso (a-moll с «диатонической» VII ступенью «g[♮]»)* дублирует сольную партию тенора, затем она проведена в партиях солирующих скрипок. [20, с. 98 – 99].

В заключительной части раздела «Отдых Святого Семейства» фразы вокальной партии солирующего тенора сопровождает лишь группа струнных инструментов с сурдинами. В последних тактах партии Рассказчика впервые возникают интонационные «предвестники» второго дуэта Св. Марии и Св. Иосифа, расположенного в сцене 1 части III («Приход в Саис»). Действие приема интонационных связей «на расстоянии», обеспечивает музыкальной драматургии ораториальной трилогии симфоническую целостность.

Финальное соло (*sotto voce*) Рассказчика, упоминающего о появлении Ангелов, представляет собой декламационную фразу, завершаемую паузой; псалмодирование одного и того же тона («e») сопровождается паузами в партии оркестра. В заключительном кадансе группа деревянных духовых инструментов (флейты, английский рожок, кларнеты) образует хоральное сопровождение для песнопения Ангелов (*Alleluia*), завершающего часть II. Хоровые унисоны (горизонтально четырех сопрано и четырех альтов), исполняющих *Alleluia*, эффектно «разворачиваются», преобразуясь в четырехголосную вертикаль заключительного хорового аккорда, поддержанного инструментами струнной группы *pp-perdendo – ppp*. **Пример №6.**

Часть III «Приход в Саис». Композиция. Особенности музыкальной драматургии

Начиная с первого вокально-симфонического раздела с солирующей партией Рассказчика (Ч. I), в последующих трех аналогичных разделах (включая Эпилог) Рассказчиком последовательно обнаруживается актуальность смысла евангельского сюжета как для современной композитору эпохи, так и для будущего. Отделенный от героев повествования временной и культурной дистанцией Рассказчик сводит вместе элементы пространственных и временных измерений. В партии Рассказчика объединены интратекстуальные и экстратекстуальные аспекты повествования; синтезируя последние, Рассказчик обнаруживает современный смысл событий евангельского сюжета, представленного в поэтическом тексте произведения. Художественная трансформация категорий пространства и времени в ораториальной трилогии позволила современникам воспринимать «Детство Христа» как многомерную духовную реальность, актуальную ораториально-театральную концепцию вечности христианской любви.

Часть III «Приход в Саис» объединяет четыре непрерывно следующих один за другим раздела: третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика; сцену 1 «В стенах города Саиса» (дуэт Св. Марии и Св. Иосифа); сцену 2 «Комната в доме измаилитов»; сцену 3, представляющую собой Эпилог; последний включает два структурных компонента: четвертый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика и заключительный вокально-симфонический раздел (Рассказчик и хор).

Сцены 1 – 2 образуют композиционный центр части III; крайние разделы (третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика) и сцена 3 (Эпилог) обрамляют часть III ораториальной трилогии. Если в сценах 1 и 2 представлено взаимодействие лирико-драматической и лирико-психологической сфер вокально-симфонической концепции, то в обрамляющих разделах доминирует лирико-философская, повествовательная сфера музыкальной драматургии. Выражение эмоций смягчено композитором; вместе с тем, «лирическая геометрия» отчетливо проступает в сопоставлении трех названных выше сфер. Основную идею художественной концепции транслирует Рассказчик, партия которого в соединении с партией симфонического оркестра формирует лирико-философскую, повествовательную вокально-симфоническую сферу ораториальной трилогии.

Заключительная часть ораториальной трилогии – итог сюжетного повествования, представленного как топология пути. Продвижение по пустыне привело к изменению физического и психологического состояния путников, целью которых являлось спасение жизни Младенца Иисуса. Насыщение драматизмом музыкального материала части III обусловлено трансформациями эмоционально-психологических состояний героев. Следуя канонам классицизма (Глюк, Моцарт, Бетховен), Берлиоз достиг психологической глубины, сдержанности обобщенного музыкально-театрального воплощения чувств героев – участников действия.

В третьем вокально-симфоническом разделе с солирующей партией Рассказчика, открывающем часть III, композитор развивает смысловой аспект произведения, связанный с мыслью о высшей ценности жизни, духовным центром которой является Христос. Христианское понимание высшей ценности жизни, сообщенное человеку в Новом Завете, сохранило актуальность в XXI веке. Известный современный представитель Католической церкви, кардинал К. М. Мартини в беседе с итальянским писателем У. Эко о верующем человеке в неверующем мире подчеркнул современную значимость важной для христианства идеи о том, что жизнь человека призвана к соучастию в жизни Божественной: «Для христиан уважение к человече-

ской жизни с самых первых ее проявлений – не расплывчатая сентиментальность, не «эмоциональное расположение» и «интеллектуальное убеждение <...> но, скорее, осознание некоей особой ответственности, понимание, что достоинство вот этого человека определяется не моей доброй волей, не гуманными чувствами, а призывом Бога. Речь идет не обо «мне», не о «моем», даже не о том, что «во мне», а о том, что больше меня». [28, с. 62].

После освещения начальных событий в жизни Младенца Иисуса, бегства Святого Семейства под угрозой смерти из Вифлеема в Египет и спасения от гибели в семье иноверцев-измаилитов, Повествователь упоминает о Голгофе, на которую поднялся Иисус Христос во искупление человеческих грехов: «И смерть мучительную принял на Кресте, / Открыв для нас тем самым путь к спасенью». В Эпilogе (часть III) изменен вектор повествования Рассказчика; изложение событий далекого прошлого (Детство Иисуса Христа) обращено к контексту настоящего и будущего. Речь Рассказчика с хором свидетельствует о связи прошлого и настоящего. Идея непрерывности времени не могла быть открыто заявлена в тексте, представлена традиционными музыкально-театральными средствами. Рассказчик напоминает слушателям о тайне, соединяющей душу человека с Богом. «Душа моя, уйми свою гордыню / Пред тайною мучительной и светлой!» [20, с. 169]. Рассказчик и хор передают духовное послание Берлиоза современникам: «О мое сердце, наполнись святой и чистой любовью, / Одной лишь любовью, открывающей нам Небеса». [20, с. 170-174].

Третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика

Фугато (Allegro non troppo, *gis-moll*, $\frac{4}{4}$) в начале части III – лаконичная вокально-симфоническая картина, раскрывающая смысловой и психологический подтекст происходящего. Основная четырехтактовая тема фугато в маршевом ритме, с ямбическим затактом и восходящим скачком на кварту поручена группе деревянных духовых инструментов (флейты, гобой, английский рожок, кларнеты *in A*). Ладовое наклонение вновь отмечено Берлиозом в партитуре: «натуральная» VII ступень в миноре функционирует в начале части III в качестве некоего «архаического» элемента, аналогичного ладовым структурам старинных народных песен, многие из которых, по словам Берлиоза, «лишены вводного тона» или «имеют еще более странный звукоряд: в них вовсе отсутствуют IV и VII ступени нашей гаммы». [9, с. 166].

В музыкально-драматургическом развитии произведения третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика не только предваряет действие сцены 1 (дуэт), но и выполняет функцию интонационного обобщения, симфонизации. Поддерживая связь «на расстоянии» с интонационно-тематическими элементами предыдущих частей и последующих разделов части III, музыкальный материал третьего вокально-симфонического раздела с солирующей партией Рассказчика сообщает единство интонационно-тематическому развитию ораториальной трилогии. Повествование Рассказчика о приходе Святого Семейства в большой египетский город, где «жители не знали сострадания», включено в музыкальную ткань интенсивно развивающейся инструментально-симфонической картины.

Наряду с обнаружением эмоционально-психологического подтекста излагаемого сюжета солирующая партия Рассказчика транслирует идею неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего. Оркестровое фугато представляет ритмически измененный музыкальный материал Увертюры к части II («Бегство в Египет»), изложенный в размере $\frac{4}{4}$, в «расширенном» минорном ладу (*gis-moll*) за счет чередования VII «натуральной» и VII «гармонической» ступеней.

Эмоционально сдержанные фразы декламационного характера в партии Рассказчика отделены одна от другой выразительными паузами; связанная с декламацией ясно артикулируемого поэтического текста вокальная интонация может быть охарактеризована как реалистическая. В многослойной симфонической ткани дифференцированы функции отдельных тембров; темброво-гармонические комплексы участвуют в процессе вокально-симфонического развития. В изложении партий струнных инструментов выделяется ритмическое своеобразие партии альты, содержащей продолжительные ритмические остинато; этот «статичный» звуковой феномен контрастирует унисонному рельефу основной темы фугато, проводимой группой духовых инструментов. Внезапная тонально-гармоническая модуляция *gis-moll* → *Es-dur* в оркестровой партии подчеркивает эмоционально-экспрессивный момент в партии солирующего тенора, отмечая наступление кульминации. На фоне пауз в партии оркестра Рассказчик интонирует *a cappella*: «Там жители не знали сострадания / И нравом отличались непреклонным <...> мольбам не внемля, / Они скитальцев гнали от порога».

Третий вокально-симфонический раздел *Allegro non troppo* с солирующей партией Рассказчика, открывающий часть III ораториальной трилогии, оканчивается эпизодом *Allegro*, для которого характерно расслоение музыкальной ткани на эмоционально контрастные тематические сегменты. Партии тенора, выписанной в виде эмоционально-сдержанного речитатива, соответствует изложение оркестровой партии, в которой насыщенные яркими красками гармонические вертикали с неожиданными модуляциями взаимодействуют с элементами линейно-полифонического изложения; «динамичный» функционально-гармонический план устремлен к тонально-гармоническому устою.

Сцена 1 «В стенах города Сауса». Дуэт

Сцена 1 сквозного развития действия содержит драматическую кульминацию ораториальной трилогии. Драматургический контраст ярко проявляется в диалогической композиции дуэта Св. Марии и Св. Иосифа: просьбы Святого Семейства о ночлеге чередуются с гневными отказами жителей Сауса (вначале – римлян, затем – египтян). Лаконичные фразы Св. Марии с Младенцем Иисусом на руках и Св. Иосифа, измученных скитаниями по раскаленной пустыне и остававшихся возле домов в надежде найти приют, прерываются гневными репликами римлян и египтян, захлопывающих двери при виде Святого Семейства. Св. Мария и Св. Иосиф, повсюду встречающие глухие сердца и неприступные двери, продолжают искать дом, где можно остановиться на ночь. Св. Мария изнемогла от истощения, в ее груди не осталось ни капли молока. «Где же искать приют? / Разве в лачуге той под сенью густых смоковниц?». [20, с. 120]. Прося о милости, Св. Мария и Св. Иосиф стучат в убогое жилище незнакомых людей: «Сжалось, откройте дверь, милости просим у вас!». Сольным репликам меццо-сопрано вторит партия баритона; речь Св. Иосифа с «затрудненным дыханием», прерываемую паузами, сопровождают выразительные унисоны виолончелей. Восходящее движение вокальной фразы по тонам хроматического звукоряда (партия баритона) «сопровождает» интонация жалобных стонов с нисходящей малой секундой (гобой).

Гневные реплики хозяев богатых домов (*Allegro*) вносят драматургический контраст в начальный лирико-драматический раздел сцены 1. Резко скандируемая, сопровождаемая стаккато в оркестровой партии, нисходящая фраза мужского хора с нарочито «непреклонным», акцентируемым повтором заключительного каданса выразительно обрисовывает «ответ» жестокосердых домовладельцев-римлян на просьбу о помощи Святого Семейства. [20, с. 114].

Во втором разделе Сцены 1 (ц. 57) дополняющие одна другую фразы сольных вокальных партий сочетаются с выразительным «комментарием» персонифицированного тембра – соли-

рующего гобоя, который вносит эмоционально окрашенные «штрихи» в музыкальную характеристику речи задыхающегося от усталости Св. Иосифа. Повторная мольба о спасении Святого Семейства, обращенная к египтянам – состоятельным домовладельцам – встретила презрение и жестокость. «Брошенные» фразы мужского хора (*Allegro*, 6 первых и 6 вторых басов) передают резкую брань враждебно настроенных египтян: в оркестровой партии стаккато струнных инструментов сопровождает грубую речь: «Ступайте прочь, израильское племя! / У честных египтян нет ничего / Для нищих и больных из Иудеи!» [20, с. 118].

В разделе *Allegro non troppo* инструментальный ансамбль струнных инструментов подготавливает драматическую кульминацию части III. [20, с.119 – 120]. В оркестровой партии Берлиозом применен один из тех видов звукоподражания, которые композитор называл «музыкальными образами». [9, с. 95]. Это «шаги» по тонам хроматического звукоряда, прерываемые неравномерно чередующимися затактовыми акцентами и паузами; к созданию экспрессивного звукоизобразительного образа также имеет отношение композиторская ремарка «*Silence*», действующая на протяжении двух тактов, обозначенных паузами. Инструментальный ансамбль, включающий натуралистические элементы звукоподражания, и следующий за ним речитатив Св. Иосифа характеризуют физическое и психологическое состояние героев: отчаяние изможденного страданиями Святого Семейства и горестное переживание жестоких упреков со стороны жителей Саиса. Ансамблевый эпизод, композиционная функция которого состоит в подготовке драматической кульминации ораториальной трилогии, динамизирует развитие действия. [20, с. 120].

Начало драматической кульминации ораториальной трилогии *Allegro non troppo* совпадает с моментом вступления партии литавр-соло, подчеркивающих смысл слов Св. Марии: «Я сейчас упаду». [20, с. 122]. Собрав последние силы, Св. Иосиф и Св. Мария восклицают: «О, сжалось! Впустите нас!». Экспрессия вокальных фраз меццо-сопрано и баритона сочетается с красочностью тембров деревянных духовых инструментов (гобой и фагот). Паузы в партиях солистов функционируют в качестве семантических, структурных и эмоционально-психологических параметров музыкальной ткани. **Пример №7**

Речитатив солирующего баритона (партия Св. Иосифа) в дуэте развернут на контрастно-полифоническом фоне, в котором звучание высоких духовых инструментов совмещено с повторяющимся звукоизобразительным ритмо-интонационным комплексом («образ шагов») у инструментов струнной группы. Последний продолжает ассоциироваться с замедленной поступью, неверной походкой людей, измученных смертельной усталостью. Фигуры молчания (паузы) – выразительные штрихи в эмоционально-психологической характеристике образа Св. Иосифа: «нет необходимости, чтобы естественное звучание воспроизводилось вполне точно, достаточно напомнить о нем двумя-тремя штрихами», – отмечал Берлиоз в статье «О подражании в музыке». [9, с. 96].

Заключительные такты дуэта – апогей эмоционального напряжения главных действующих лиц произведения. [20, с. 124]. В драматической кульминации ораториальной трилогии достигнута вершина развития лирико-драматической сферы нежной любви Святого Семейства (христианской «сторгэ»). Способ перехода *Attacca* к сцене 2 выполняет роль драматургического *crecendo* – действенного приема музыкальной драматургии.

Сцена 2 «Комната в доме измаилитов». Трио двух флейт и арфы

В центре развернутой сцены 2 сквозного развития действия находится новое действующее лицо ораториальной трилогии – Глава семейства измаилитов, плотник, гостеприимно распахнувший двери своего дома перед гонимыми беженцами из Иудеи. Святое Семейство

встретила дружная, приветливая семья, проявившая к бедным скитальцам чувство жертвенной, возвышенной любви (христианской «агапэ»). Измаилиты предоставили Святому Семейству кров и пищу.

Четыре соло Главы семейства (бас), отделенные друг от друга хоровыми репликами домочадцев, представляют разностороннюю характеристику образа хозяина бедного жилища, который радушно принял скитальцев, распорядился дать им воды и молока, хлеба, меда и винограда; хозяин обратился со словами почтения к Св. Иосифу, он распорядился подать воды для омовения израненных ног Св. Марии, позаботился о приготовлении мягкой постели для Младенца Иисуса. Родственники, слуги и дети хозяина с готовностью оказали Святому Семейству необходимую помощь. Нравственное поведение и приветливая речь отца многочисленного семейства показали путникам из Иудеи, что иноверец-измаилит и ранее давал приют беднякам.

В одном из писем страсбургскому композитору, критику и дирижеру-исполнителю ораториальной трилогии Франсуа Швабу (1863) Берлиоз писал о партии Отца семейства: «это очень важная партия, на которую я обращаю Ваше внимание». [8, с. 183]. В музыкальной характеристике Главы семейства измаилитов преобладает неторопливость разворачивания широко распетых, закругленных фраз. Вокальная интонация основана на ясной поэтической декламации. Выразительные мелодические построения в оркестровой партии дополняют эмоционально-психологическую характеристику образа радушного хозяина.

Композитор придавал особое значение соблюдению динамического плана во время исполнения хора измаилитов, находящегося в начале сцены 2. [20, с. 127]. В письме Ф. Швабу Берлиоз уточнил: «Хор "Пусть их истерзанные ноги..." должен быть нюансирован, как указано в партитуре, то есть *piano* до маленького *crescendo*, приводящего к *mezzo piano*; закончить опять *piano*». [8, с. 188].

Второе соло Главы семейства измаилитов, адресованное Св. Иосифу, содержит суждения измаилита о совпадении его ремесла плотника и ремесла Св. Иосифа, о возможности работать вместе, об общих предках. «Потомки Измаила – братья тем, / Кто род ведет от внуков Авраама», – говорит измаилит Св. Иосифу. Атмосферу доброжелательного гостеприимства сцены 2 характеризуют лаконичные реплики хора домочадцев, разделяющих чувства Главы семейства; измаилиты проявили сострадание и милосердие по отношению к Святому Семейству; оценку благочестивого, нравственного поведения измаилитов содержат слова: «Как счастливы милосердные! И к ним будет Бог милосерд» (Мф. 5,7). [16, с.141].

Лирико-психологическая сфера христианской «агапэ» представлена в вокально-симфоническом развитии последующих разделов части III. Четвертое соло Главы семейства измаилитов выполняет связующую драматургическую функцию, являясь прелюдией к началу «Маленького концерта» для гостей. Желая развеять печаль и отогнать горестные мысли Св. Марии и Св. Иосифа, Глава семейства измаилитов предлагает младшим из детей взять в руки музыкальные инструменты: две флейты и фиванскую арфу, «чтоб день приятно и достойно завершить». [20, с. 147].

Трио двух флейт и арфы – лирическая кульминация ораториальной трилогии

В соответствии с развитием литературно-поэтического сюжета, Берлиоз включил в динамичную сцену 2 части III «Трио двух флейт и арфы» в исполнении юных измаилитов, применив, таким образом, театральный прием «сцена на сцене». Концертное выступление ансамбля, выполняющего театральные задачи – новаторское, «провидческое» явление в творчестве Берлиоза, получившее в XX веке жанровый статус «инструментального театра».

«Это трио должно быть разучено отдельно тремя солистами <...> Нужны два отличных флейтиста и очень хороший арфист», – писал Берлиоз М. Швабу. [8, с. 179].

Трио двух флейт и арфы – лирическая кульминация ораториальной трилогии, в которой на первом «плане действия» находится лирико-психологическая сфера христианской «агапэ». Инструментальное Трио вносит в развитие сцены 2 «эмоциональную модуляцию», изменяя характер действия: на смену напряженному драматизму приходит переживание красоты и покоя.

Камерный ансамбль, создающий автономное звуковое пространство в музыкальной ткани сцены 2, обладает композиционным единством. Симметричная форма Трио, которую можно условно обозначить формулой $AbC/Db'A'$, состоит из шести непрерывно следующих один за другим разномасштабных разделов. Интродукция (А, начальный раздел, обрамляющий форму); «меланхолические» аккорды арфы (b, связующий эпизод, переход к первой лирической пьесе); лирическая мелопея двух флейт (С); вторая подвижная пьеса (D); повтор «меланхолических» аккордов арфы (b', связующий эпизод, ведущий к окончанию); повтор тематического материала начального раздела – А').

Атмосферу домашнего концерта, вызвавшего слезы на глазах Св. Марии, растроганной выступлением детей, тонко воссоздал биограф Берлиоза А. Бошо, отметивший лиризм «любовной мелопеи, растворяющейся в ночи». [19, с. 317]. В сцене 2 представлено вокально-симфоническое взаимодействие лирико-драматической сферы христианской «сторгэ» и лирико-психологической сферы христианской «агапэ»; расширение последней происходит в следующих за Трио разделах: соло Отца дружной семьи и завершающем сцену 2 хоре измаилитов, следующем за лаконичными репликами благодарных гостей.

Музыкальные характеристики образов Главы семейства измаилитов и его домочадцев показаны композитором в развитии. Семейный круг измаилитов и община вифлеемских пастухов олицетворяют мир античного христианства в ораториальной трилогии Берлиоза.

Когда убраны на места инструменты

и кончен труд дневной,

Когда Израиль от Кармила до Иордана засыпает,

укрытый пшеницей и тьмой, –

Словно в отрочестве, когда смеркалось и читать

он больше не мог, –

Глубоко вздохнув, Иосиф обращается к Богу и ему

отвечает Бог.

Поль Клодель. «Святой Иосиф». Перевод М. Гринберга. [1, с. 19 – 20].

Сцена 3 (Эпилог). Четвертый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика

Эпилог ораториальной трилогии – итог развития вокально-симфонической концепции вечности христианской любви; события прошлого, настоящее и будущее представлены Берлиозом как пространственно-временной континуум: «Воскресение Иисуса вписывается в могущественные явления, которыми Бог провозгласил свой план спасения для людей». [14, с. 34].

Повествовательная, лирико-философская сфера музыкальной драматургии ораториальной трилогии, в центре которой находится Рассказчик, содержит два семантических уровня, составляющих определенное смысловое целое: исторически-временной, сюжетно-повествовательный (1); уровень современный / вневременной (2). Последний раскрывает основную идею вечности христианской любви в художественной концепции Берлиоза. Исторически-временной, сю-

жетно-повествовательный уровень содержания представлен в процессе развития музыкальной драматургии на протяжении развертывания действия от сцены 1 (ч. I) до сцены 2 (ч. III) включительно. Современный / вневременной уровень содержания обнаружен Берлиозом за рамками сюжетного повествования, в сцене 3 (Эпилог).

В четвертом вокально-симфоническом разделе тенор-соло (Рассказчик) завершает исторически-временную повествовательную линию развития сюжета: «Вот вам рассказ про то, как иноверцем / Спаситель был от гибели спасен <...> / Прошли года, и наконец свершилось, / Что промысел Божественный готовил: / Во искупление человеческих грехов / Иисус Христос поднялся на Голгофу / И смерть мучительную принял на кресте, / Открыв для нас тем самым путь к спасенью». **Пример №8.**

Характер сольного высказывания Рассказчика в Эпилоге выдержан в стиле, соответствующем представлению о сакральном пространстве мистерии, об образе тишины, свойственном первому вокально-симфоническому эпизоду с солирующей партией Рассказчика (Ч. I). В начале Эпилога (*Lento*, $\frac{4}{4}$ *piano*) эмоционально сдержанный речитатив тенора изложен на фоне протянутых тонов (линий) в партиях струнных и духовых инструментов, формирующих тематические сегменты оркестровой вертикали. Хор присоединяется к повествованию Рассказчика в среднем вокально-симфоническом разделе Эпилога, в котором «план действия» обращен к настоящему и будущему: «Раскройся, сердце, радости навстречу / Любви исполнись чистой, бескорыстной! / Через любовь получим мы спасенье...».

Обилие пауз в партии оркестра и динамическое обозначение *perdendo* («замирая») создают пространство тайны: душа обращается к Богу. Лирико-философский центр Эпилога сосредоточен в разделе *Andantino misto*. В партиях хора, повторяющего за Рассказчиком завершающий стих, доминируют приемы полифонического голосоведения. **Пример №9.**

В Эпилоге ораториальной трилогии Рассказчиком завершено повествование о мистерии духовного диалога Ангелов и Святого Семейства, о таинстве Рождества Христова; окончена поэма о Детстве Иисуса Христа и вере первых христиан. Рассказчиком, солистами и хором представлен итог вокально-симфонической концепции. Концепция вечности христианской любви истолкована Берлиозом в измерении души современного человека, который может отвернуться от Бога; Бог не отвергает человека никогда.

В процессе повествования композитором выявлено психологическое «я» Рассказчика, его классицистски сдержанное отношение к излагаемым событиям. Фокусируя интерес слушателей на том или ином фрагменте сюжетного повествования, Берлиоз привел слушателей к пониманию того, что Рассказчик – современный герой; это человек, имеющий убедительные причины для того, чтобы напомнить современникам: общение души с Богом есть тайна. Представление о названном психологическом феномене последовательно сформировано Берлиозом в процессе развития вокально-симфонической концепции. Многоплановость полифонического мышления Берлиоза проявляется в совмещении временных измерений (прошедшего, настоящего и будущего) на уровне музыкальной драматургии, в искусном применении «эмоционального контраста в одновременности», контрастно-полифонических приемов развития вокально-симфонической музыкальной ткани.

В Эпилоге завершен процесс взаимодействия пяти основных сфер музыкальной драматургии ораториальной трилогии: лирико-драматической сферы христианской «сторгэ» (нежной любви Святого Семейства); лирико-психологической сферы христианской «агапэ» (духовно-возвышенной любви «к ближнему»: одухотворенной святости Вифлеемских пастухов и благочестивой любви, сострадании семейства исаиитов к Святому Семейству); мистерической сферы

«Небесных сил» и повествовательной, лирико-философской сферы, в центре которой находится Рассказчик. Полифоническое взаимодействие «планов действия» и симфоническая разработка интонационных элементов названных сфер лежат в основе развития вокально-симфонической концепции вечности христианской любви. В финальных тактах ораториальной трилогии «Детство Христа» (Эпилог) автономные слои вокального многоголосия образуют размещенный за сценой восьмиголосный женский хор *a cappella* и сольная партия тенора. Композитор отметил необходимость равномерного исполнения *diminuendo* при переходе от *piano* к *pppp* во всех голосах; в партитуре Берлиоз поместил ремарку, предписывающую хористам «цепное дыхание» – для непрерывного звучания при повторении заключительного слова в хоре невидимых Ангелов: *amen* – «да будет так».

Пример №10.

Таким образом, особенности индивидуального композиторского понимания психологической тайны общения души человека с Богом отражены в глубинной структуре произведения. Ораториальная трилогия «Детство Христа» Г. Берлиоза является высоким образцом, своеобразным художественным каноном для французских композиторов XIX – XX веков, создавших ораториально-театральные произведения и крупные формы вокально-симфонической и инструментальной музыки на основе синтеза искусств и жанровых признаков; среди них – оратории Ш. Гуно, «священная драма» «Мария Магдалина» и опера-миракль «Жонглер Богоматери» Ж. Массне, оратории «Заповеди Блаженств» и «Искушение» С. Франка, мистерия К. Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна», оратория В. д’Энди «Легенда о Святом Христофоре», оратория «Жанна д’Арк на костре» А. Онеггера, опера «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка, «Три маленькие литургии Божественного присутствия» и опера-миракль «Святой Франциск Ассизский» О. Мессияна и др. Восприятие ораториальной трилогии «Детство Христа» Г. Берлиоза как концепции вечности христианской любви, актуальной для современного христианского мира, приводит к изменению отношения к судьбе и творческому наследию композитора.

Литература

1. Поль Клодель. Избранные стихотворения. Ассоциация «Новая литература». МП «Итларь» (изд-во «Carte Blanche»). СПб – Москва, 1992. – 64 с.
2. Аверинцев С. С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София – Логос. Словарь. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006 – 912 с.
3. Козлов С. Л. Эрнест Ренан: Филология как идеология. / Чтения по истории и теории культуры. Вып. 60. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. – 103 с.
4. Berlioz et Saboly par L. Guichard // La Revue Musicale, Numéro spécial, №233. Hector Berlioz, Paris. 1956. – 147 с.
5. Хохловкина А. А. Берлиоз. М.: Государственное музыкальное издательство. М.: 1960. – 547 с.
6. Михайлова И. Н., Петраш Е. Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. М.: КДУ, 2005. – 384 с.
7. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 1: 1819 – 1852. – Л.: Музыка, 1981. – 240 с.
8. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 2: 1853 – 1868. – Л.: Музыка, 1982. – 272 с.

9. Берлиоз Г. Избранные статьи / Перевод с франц. Составление, переводы, вступительная статья и примечания В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., Музгиз, 1956. – 406 с.
10. Берлиоз Г. Мемуары / Перевод О. К. Слезкиной. Вступ. ст. А. А. Хохловкиной. Ред. перевода и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Государственное музыкальное издательство. 1961. – 916 с.
11. Вергилий «Энеида». / Пер. с лат. С. Ошерова. – СПб.: Азбука, Азбука – Атрикус, 2013, 384 с.
12. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Наука поэзии. М.: Издательство АСТ, 2009. – 912 с.
13. История зарубежной литературы. Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век: Учебник. Под ред. проф. Л. И. Гительмана. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. СПб, 2011. – 622 с.
14. Ауджиас К., Качитти Р. Исследование христианства. Как воздвигается религия / Пер. с итал.: Е. А. Худеньких. – М.: Международные отношения, 2014. – 304 с.
15. Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Комментар. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979. – 264 с.
16. Канонические Евангелия. / Пер. с греч. В.Н. Кузнецовой / Под ред. С. В. Лёзова и С. В. Тищенко. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1992. – 350 с.
17. Книга апокрифов. Ветхий и Новый завет. / [коммент. П. Берснева, С. Ершова]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 432 с.
18. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / *Philharmonica International music journal* 2(2) 2014. – с. 261 – 271. DOI: 10.7256/1339–4002.2014.3.13227
19. Boschot A. Histoire d'un romantique (Hector Berlioz) vol. III. Paris, 1913. – 711 с.
20. Berlioz Hector. L'Enfance du Christ. Trilogie Sacrée. Paroles de Hector Berlioz. – Complete score. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900. – 174 с.
21. Аверинцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Связь времен. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 448 с.
22. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. М., «Советская энциклопедия», 1981. – 1055 с.
23. Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. – М.: Издательство Правда. 1991. – 720 с.
24. Гёте Иоганн Вольфганг. Об искусстве. Сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги. М.: Издательство «Искусство», 1975 г. – 323 с.
25. Майкапар А. Новый Завет в искусстве: Очерки иконографии западного искусства. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – 352 с.
26. Башляр, Гастон. Поэтика пространства. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014, – 352 с.
27. Протопопов В. П. Полифония Берлиоза / Протопопов В. П. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII – XIX веков. М.: Музыка, 1965. – 614 с.
28. Эко У. и Мартини К. М. (кардинал). Диалог о вере и неверии / Пер. с ит. (Серия «Диалог»). – 3-е изд. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. – 144 с.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите сочинения Г. Берлиоза в жанрах духовной музыки.
2. Определите место ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (1853) в эволюции жанров духовной музыки композитора.
3. Какое произведение Г. Берлиоза вызвало первый большой успех в Париже?
4. Приведите названия частей ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
5. Назовите жанровые элементы, объединенные в музыке ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
6. Каков исполнительский состав в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»?
7. В какой форме написан «Ночной марш» (сцена 1, часть I) ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»?
8. Назовите раздел ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа», в котором дана музыкальная характеристика языческих образов магии и колдовства.
9. Назовите раздел ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа», в котором дана психологическая характеристика образов Святого Семейства.
10. Какова семантика христианского концепта «сторгэ» в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»?
11. Назовите элементы жанра старинной мистерии в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
12. Назовите основные композиционные разделы части II ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» («Бегство в Египет»).
13. В чем состояло мировоззренческое кредо вифлеемских пастухов – первых христиан, пришедших поклониться Младенцу Иисусу?
14. Назовите причину, по которой вифлеемские пастухи поверили в Христа как высшую любовь, путь к истине и одновременно саму истину бытия.
15. Дайте определение художественной концепции ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
16. В чем состояло новое понимание идеи христианской любви, представленное Г. Берлиозом в части II ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»?
17. Какой из фундаментальных концептов христианства (вера, любовь, милосердие) Берлиоз представил как доминирующую духовную силу современного христианского мира в ораториальной трилогии «Детство Христа»?

18. Какими музыкальными средствами Г. Берлиоз создал многоплановую характеристику образа Св. Марии в ораториальной трилогии «Детство Христа»?
19. Какая часть ораториальной трилогии «Детство Христа» Г. Берлиоза завершается песнопением Ангелов Alleluia?
20. Какую драматургическую функцию выполняет фугато в начале части III («Прибытие в Саис») ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»?
21. В каком разделе ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» находится драматическая кульминация?
22. В каком разделе ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» находится лирическая кульминация?
23. Каким образом Г. Берлиоз применил театральный прием «сцена на сцене» в части III ораториальной трилогии «Детство Христа» ?
24. Какие образы олицетворяют мир античного христианства в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»?
25. Каков характер сольного высказывания Рассказчика в Эпилоче ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»?
26. Подготовьте выступление о причинах критики христианской веры во французском культурном сознании 1840 – 1850-х годов.
27. Подготовьте выступление об истоках художественного замысла ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
28. Подготовьте выступление о связи ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» с духовным климатом эпохи 1850-х годов во Франции.
29. Подготовьте выступление о синтезе элементов духовного и светского содержания в либретто ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
30. Подготовьте выступление о роли Рассказчика в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
31. Проанализируйте Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика в части I ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (См. Пример №1).
32. Проанализируйте средства музыкальной выразительности в сцене 1 части I «Ночной марш» ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
33. Проанализируйте музыкальный материал центрального раздела сцены 2, части I ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа», Andante misterioso (См. Пример №2).

34. Охарактеризуйте музыкальное содержание лирического дуэта Св. Марии и Св. Иосифа у яслей в Вифлееме из сцены 5, части I ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
35. Подготовьте выступление о музыкальной характеристике образа Св. Иосифа-плотника в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
36. Подготовьте выступление об особенностях эмоционально-психологического восприятия таинства Рождества Христова.
37. Проанализируйте явление «невидимого театра» в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (сцена 6, часть I. См. Пример №3).
38. Подготовьте выступление об интерпретации Г. Берлиозом сюжетов «Поклонение пастухов», «Бегство в Египет», «Отдых на пути в Египет».
39. Проанализируйте музыкальное содержание Увертюры к части II *Moderato un poco* в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (См. Пример №4).
40. Проанализируйте сцену «Прощание пастухов со Святым Семейством». Хор пастухов в части II ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (См. Пример №5).
41. Подготовьте выступление о представленном Г. Берлиозом в ораториальной трилогии «Детство Христа» проявлении христианской любви как доминирующей духовной силы современного мира.
42. Проанализируйте сцену «Отдых Святого Семейства» в части II ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (См. Пример №6).
43. Прокомментируйте высказывание Г. Берлиоза о «религиозном складе гармоний и мелодическом строе» в разделе «Отдых Святого Семейства» в части II ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
44. Проанализируйте композицию части III «Прибытие в Саис» в ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
45. Подготовьте выступление о Третьем вокально-симфоническом разделе *Allegro non troppo* с солирующей партией Рассказчика, открывающем часть III ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
46. Подготовьте выступление о дуэте Св. Марии и Св. Иосифа в сцене 1 части III ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
47. Проанализируйте музыкальное содержание драматической кульминации ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (См. Пример №7).
48. Проанализируйте «Трио двух флейт и арфы» из части III ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».

49. Охарактеризуйте музыкально-драматургические сферы христианской «сторгэ» и христианской «агапэ» в части III ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа».
50. Проанализируйте музыкальное содержание Эпилога ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа» (См. Примеры №№8 – 10).

Нотные примеры к Главе 2

Пример №1.

PREMIÈRE PARTIE. ERSTER THEIL. FIRST PART.

Le Songe d'Hérode.
Der Traum des Herodes. Herod's Dream.

H. Berlioz, Op. 25.
Beendigt in Paris am 26. Juli 1854.

Moderato un poco lento. (♩ = 66.)

Flauti. *mf* *p*

Clarinetti in B (Sib). *mf* *p*

Fagotti. *mf* *p*

Le Récitant.
Ein Erzähler.
Narrator.
(Tenor.)

Moderato un poco lento. (♩ = 66.)
(avec solennité - feierlich - solemn)

Dans la crèche, en ce temps, Je - sus ve - nait de naître; Mais nul prodige en.
In der Krip - pe, zur Zeit, Je - sus war kaum ge - bo - ren. Noch zeigten keine
At this time Je - sus Christ was born, our Lord and Saviour Yet did no sign re -

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
e Contrabasso.

Moderato un poco lento. (♩ = 66.)

poco f *p*

poco f *p*

poco f *p*

R. cor ne l'a - vait fait con - naître. Et dé - ja les puis - sants tremblaient, Dé - ja les fai - bles es - pé -
Wun - der, wer ihn aus - ge - sen - det. A - ber schon bebt manch stol - zer Thron, doch auch der Schwä - che schau - et
veal who it was that had sent him. But the kings trembled on their thrones, While in the hearts of the af -

Часть I. Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией
Рассказчика. Начало.

Пример №2.

Fl. a 2. *Andante misterioso. (♩ = 60.)*

Ob.

C. ingl.

Clar. a 2.

Cor. I. *mf*

Fag. *ff* a 2. *mf*

Tromb. *ff*

H. *Andante misterioso. (♩ = 60.)*

gloire!...
Leben?
glory?

Vcello. *ff* *mf*

C.B. *ff* *mf* *pizz.* *p*

Andante misterioso. (♩ = 60.)

Часть I. Andante misterioso (ария Ирода).

Пример №3.

Voix des Femmes et Enfants.
 Frauen- und Knabenstimmen.
 Voices of women and boys.

Sopr. I. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho - san - na! Ho -

Sopr. II. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho -

Alti I. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho -

Alti II. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho -

mf

pp

pp

pp

pizz.

Lento. (♩ = 56.)

Часть I. Сцена 6. Хор невидимых Ангелов. Osanna.

DEUXIÈME PARTIE. ZWEITER THEIL. SECOND PART.

La Fuite en Egypte.

Die Flucht nach Ägypten.

The Flight into Egypt.

Les bergers se rassemblent
devant l'étable de Bethléem.

Die Hirten versammeln sich
vor der Krippe zu Bethlehem.

The shepherds assemble
before the manger of Bethlehem.

OUVERTURE.

Moderato un poco lento. (♩ = 96.)

Composé à Paris
en octobre 1850.

Flauto I.

Flauto II.

Oboe.

Corno inglese.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Mi ÷ non ÷
E nicht ÷ E
E not E ÷

Si ÷ non ÷
H nicht ÷ H
B ÷ not B ÷

Si ÷ non ÷
H nicht ÷ H
B ÷ not B ÷

Moderato un poco lento. (♩ = 96.)

37

37

Часть II. Увертюра.

Пример №5.

L'Adieu des Bergers à la Sainte Famille.
Abschiedsgesang der Hirten
beim Scheiden der heiligen Familie. The shepherds
bid farewell to the Holy Family.

Allegretto. (♩ = 50.)

Oboi.
Clarineti in A (La).
Soprani.
Alti.
Tenori.
Bassi.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabasso.

*Il s'en va loin de la terre Ou dans l'étable il vit le jour.
Du entfliehst der Heimat Hainen, entfliehst der dunklen Krippe Hut;
Must thou bid farewell, sweet infant, to the crib where thou wast born;
Il s'en va loin de la terre Ou dans l'étable il vit le jour.
Du entfliehst der Heimat Hainen, entfliehst der dunklen Krippe Hut;
Must thou bid farewell, sweet infant, to the crib where thou wast born;*

*De son père et de sa mère Qu'il res-te le constant a-mour! Qu'il gran-dis-se, qu'il pros-
mag der El-tern Lieb' sich ei-nen, zu schir-men dich mit from-mem Muth. Wach-se, blü-he! Sei den
comfort thou thy moth-er weeping, oh, cheer her heart of hope for-lorn! Grow in strength, till man-hood
De son père et de sa mère Qu'il res-te le constant a-mour! Qu'il gran-dis-se, qu'il pros-
mag der El-tern Lieb' sich ei-nen, zu schir-men dich mit from-mem Muth. Wach-se, blü-he! Sei den
comfort thou thy moth-er weeping, oh, cheer her heart of hope for-lorn! Grow in strength, till man-hood*

*De son père et de sa mère Qu'il res-te le constant a-mour! Qu'il gran-dis-se, qu'il pros-
mag der El-tern Lieb' sich ei-nen, zu schir-men dich mit from-mem Muth. Wach-se, blü-he! Sei den
comfort thou thy moth-er weeping, oh, cheer her heart of hope for-lorn! Grow in strength, till man-hood*

*De son père et de sa mère Qu'il res-te le constant a-mour! Qu'il gran-dis-se, qu'il pros-
mag der El-tern Lieb' sich ei-nen, zu schir-men dich mit from-mem Muth. Wach-se, blü-he! Sei den
comfort thou thy moth-er weeping, oh, cheer her heart of hope for-lorn! Grow in strength, till man-hood*

Хор Вифлеемских пастухов. Начало.

Пример №6.

Fl. I. *pp*

Clar. *pp* *sotto voce*

R. *pp*

reux; Et les an-ges du ciel, à ge-noux au-tour d'eux, Le di-vin en-fant a-do-
 Traum, und die En-gel des Lichts knie-ten nie-der um sie, be-te-ten zum hei-li-gen
 dream while An-gels from Heav'n o'er them vig-il keep, wor-shipping on bend-ed knee the

Fl. *pp*

C. ingl. *pp*

Clar. *pp*

R. *pp*

re-rent.
 Kin-de.
 ho-ly babe.

4 Soprani. *pp perdendo* *ppp*

Le Chœur doit être placé Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!
 au loin derrière la Scène. Hal-le-lu-ja! Hal-le-lu-ja!
 Der Chor muss weit hinter dem Orchester aufgestellt sein. Hal-le-lu-ja! Hal-le-lu-ja!

2 Alti I. *pp perdendo* *ppp*

The Chorus must be placed Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!
 far behind the orchestra. Hal-le-lu-ja! Hal-le-lu-ja!
 Hal-le-lu-ja! Hal-le-lu-ja!

2 Alti II. *pp perdendo* *ppp*

A défaut de Chœur, le Ténor chante les dix mesures du Soprano I. Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!
 Wenn kein Chor vorhanden singt der Tenor die zehn Takte des I. Soprans. Hal-le-lu-ja! Hal-le-lu-ja!
 In the absence of a chorus the tenor sings the ten bars of the first soprano. Hal-le-lu-ja! Hal-le-lu-ja!

div. *ppp*

div. *ppp*

div. *ppp*

pizz. *p*

pizz. *p*

Часть II. Окончание. Хор невидимых Ангелов. Alleluia.

Пример № 7.

Tempo I.

1.

Fag. *mf*

Timp. *mf*

M. *mf*

J. *mf*

ni - e. Je vais tom - ber...
 lei - ne. Ich sin - ke hin...
 help us. I'm faint to death...

Oh! par pi - tié,
 Öff - net die Thür!
 O - pen the door!

div.
 pizz.
 arco

Tempo I.

Ob.

Fag. *p*

M. *p*

J. *p*

Oh! par pi - tié, se - cou - rez - nous! Lais - sez - nous re - po - ser chez vous!
 Öff - net die Thür, er - barmteuch mein, gön - net uns Oh - doch, o las - set uns ein!
 O - pen the door! oh, let us in! Oh grant us shel - ter, and let us in!

Oh! par pi - tié, se - cou - rez - nous! Lais - sez - nous re - po - ser chez vous!
 Öff - net die Thür, er - barmteuch mein, gön - net uns Oh - doch, o las - set uns ein!
 O - pen the door! oh, let us in! Oh grant us shel - ter, and let us in!

Пример №8.

Scene III.

Epilogue. Epilog. Epilogue.

Lento. (♩ = 50)

Viol. *p perdendo* arco
 Viola. *p perdendo* arco
 Vello. *p perdendo*
 C.B. *p perdendo*

Lento. (♩ = 50)

Fl. a 2.
 Ob. *p perdendo*
 C. ingl. *p perdendo*
 Clar. *p perdendo* a 2.

L'istesso tempo.
 Recit. misurato.

Le Récitant.
 Ein Erzähler. (Tenor.)
 A Narrator.

L'istesso tempo.
 Recit. misurato.

Ce fut ain - si que par un in - fi - de - le
 Und so ge - schah es denn, dass von den Hei - den
 And thus it came to pass, that from the heathens

L'istesso tempo.
 Recit. misurato.

R. Fut sau - vé le Sau - veur. Pen - dant dix ans Ma - ri - e, et Jo - seph a - vec el - le,
 ward der Hei - land be - wahrt. Zehn Jah - re pfleg - ten Je - sum die Bei - den ver - ei - net,
 our Re - deem - er was saved. And thus for ten years Mar - y and Jo - seph to - geth - er

unis.
 8

div.

Эпилог (начало).

Пример №9.

Un poco riten. - - - - - Un poco ritard.

R. main De l'é - ter - nel sup - pli - ce, Et du sa - lut lui fray - a le che - min.
Wahn er - lö - send von uns wen - de, dass er uns führ' auf des Heil's rech - te Bahn.
death, and save us from dam - na - tion, showing the way to re - demption and Heaven.

Un poco riten. - - - - - Un poco ritard.

Fl. Andantino mistico. (♩ = 60)

Ob. *p* *pp*

C. ingl. *p* *pp*

Clar. *p* *pp*

Fag. *p* *pp*

R. Andantino mistico. (♩ = 60) *cresc.* *p*

O mon à - me, pour toi que res - te - til à fai - re, Qu'à —
Mei - ne See - le, für dich, was blei - bet noch zu schaf - fen, als —
Oh my spir - it, now bow thee down to thy Cre - a - tor, bow —

1 Solo. *p*

2 Soli. *p*

1 Solo. *p*

Andantino mistico. (♩ = 60)

Эпилог. Солирующая партия Рассказчика.

Пример №10.

pp *ppp* *pp*

vir le cé les - te sé jour! A -
 lein gehst zum Him - mel du ein.
 us our ce lest - ial a bode.

4 Soprani. (Derrière la Scène.)
 (Behind the Scenes.) *mf* A - - - - - men!

4 Alti. (Derrière la Scène.)
 (Behind the Scenes.) *mf* A - - - - - men!

pp le cé les - te sé jour! Les choristes doivent avoir soin de ne pas respirer ensemble aux mêmes endroits, afin qu'il n'y ait pas d'interruption apparente dans les sons. A -
 gehst zum Him - mel du ein.
 our ce lest - ial a bode.

pp le cé les - te sé jour! Die Choristen sind ersucht, nicht zu gleicher Zeit zusammen aufzuathmen, damit keine scheinbare Unterbrechung im Singen stattfindet. A -
 gehst zum Him - mel du ein.
 our ce lest - ial a bode.

p *pp* vir le cé les - te sé jour! The members of the Choir must not all breathe at the same time, else the tones cannot be sustained as it is necessary they should be. A -
 lein gehst zum Him - mel du ein.
 us our ce lest - ial a bode.

pp le cé les - te sé jour! A -
 gehst zum Him - mel du ein.
 our ce lest - ial a bode.

sempre più p *pppp*

men! A - - - - - men! A - - - - - men!

p *dim.* A - - - - - men! *ppp* A - - - - - men!

p *dim.* A - - - - - men! *ppp* A - - - - - men!

sempre più p *perdendo* *pppp*

men! A - - - - - men! A - - - - - men!

sempre più p *perdendo* *pppp*

men! A - - - - - men! A - - - - - men!

sempre più p *perdendo* *pppp*

men! A - - - - - men! A - - - - - men!

sempre più p *perdendo* *pppp*

men! A - - - - - men! A - - - - - men!

Эпилог. Рассказчик и хор невидимых Ангелов. Амен.

Fundamental Christian concepts in H. Berlioz's works: 'La Damnation de Faust'. 'L'Enfance du Christ'

Preface

*This self-study course in History of Western music is designed for Saint-Petersburg State University students. Chapter 1 analyses tragic literary and musical interpretation of Goethe's **Faust** by Berlioz. The aim of the work is the discovery of a new interpretation by the composer of disbelief as evil leading to the condemnation and death of man – in the light of new romantic poetics, and new thinking by Berlioz. The Christian content of 'Easter carols' – a secular cantata for voices, mixed choir and symphony orchestra 'Eight scenes from **Faust** by Goethe (1828 – 1829) is considered. It is a musical drama, with many peculiarities of musical language. It is a piece written in the original vocally symphonic genre of 'dramatic legend' – **La Damnation de Faust** (1845 – 1846). The features of the genre semantics of the legend of Faust are identified; application of methods of complex analysis in the study of the concept of faith in the music content of the following score sections is distinguished by novelty: **Easter Hymn, Litany, Episode from the Epilogue - In Heaven** (for a choir of seraphim before the throne of the Most High), and the Apotheosis of Marguerite. The historical pattern of the emergence of Berlioz's artistic concept in the context of the development of art and literature of French Romanticism of 1800s – 1840s, and the connections between **La Damnation de Faust** with essential trends in the development of Romanticism, as well as the establishment of spirituality and the apologia for the Christian faith in the work of F.R. de Chateaubriand, are shown. The relevance of the ideas of Christianity in the operas and oratorios of French composers in the cultural space of France is demonstrated.*

The subject of research in Chapter 2 is the vocal-symphonic concept of the oratorio-trilogy by Hector Berlioz "The Childhood of Christ" Op. 25, which is viewed as a prime example of creative thought of that era (middle of XIX century), and examined in form of analysis of musical composition, musical dramaturgy, fundamental plots and characters of Christianity, as well as emotional-psychological side of the musical content. Based on examination of the letters and Mémoires of Hector Berlioz the article presents a hypothesis on the genesis of the creative concept of the oeuvre, and offers facts from the history of its creation and performance. The plot motifs of Berlioz's poetic libretto is presented as units of the overall structure of the creative text. The author analyzes the particular aspects of the oratorio-theatrical embodiment of the space-time spiritual concept of eternity of Christian love, examines the fusion of spiritual and secular elements within the semantics of the creative text, gives attention to the specificity of the composition, musical dramaturgy, principles of polyphonic thought of the composer, synthesis of genre elements (oratorio, symphony, mystery play, and others), and reveals the correlation between Berlioz's innovative musical thinking and the creative practice of the psychological realism within the French art and literature of 1850's.

H. Berlioz comes up with an incomparable artistic interpretation of fundamental Christian concepts, such as Christian faith ('La Damnation de Faust') and eternity of Christian love ('L'Enfance du Christ'). The composer interprets here the greatest mysteries of Easter and Nativity.

The book substantiates the relevance of Christian ideas in operas and oratorios by some French composers in cultural milieu of the second half of the XIXth and XXth centuries. In continuing Berlioz's tradition, Ch. Gounod, J. Massenet, C. Franck, C. Debussy, P. Dukas, V. d'Indy, F. Poulenc, A. Honegger, O. Messiaen manifest an onstage musical embodiment of fundamental Christian concepts, among them being Redemption, The Beatitudes, Grace and Humility.

Chapter 1. *La Damnation de Faust*, a dramatic legend by H. Berlioz.

‘... the death of the artist, who has no faith,
and who at the same time does not have enough
strength and stoicism not to believe ...’

(R. Rolland *Berlioz*)

‘... his childlike faith has always slumbered in him’

(Theodore-Valensi *Berlioz*)

About the Christian faith in the art and literature of early French Romanticism

The emergence of early Romanticism in French literature coincided with a period of rapid social and political transformation between 1800 – 1814. New poetics captured artistic peculiarities of world-view of a whole generation of writers: G. de Stael, E. de Senancour, F. Chateaubriand, A. de Lamartine, George Sand, B. Constant, A. de Vigny, Charles Nodier, and early V. Hugo. The central object of romantic art is a modern person experiencing the consequences of the revolution of 1789 – 1794.²⁶ Anthropocentrism as a comprehensive aesthetic constant in Romanticism was reflected in the works of French poets and writers who opposed all forms of social despotism. Interpretation of real life through the prism of its perception by a young man (the experience of reality by ‘youth’ in the post-revolutionary France in the first decades of the 19th century) was studied by the philologist and literary scholar L.G. Andreiev in his article *The Two Faces of Freedom*. The description of the character of the young hero facing existential problems forms the basis of the content of works of art: ‘A remarkable personality, collecting truly immense opportunities, which faced the necessity of solving cardinal questions of human existence, was placed in the forefront of art. Being outside severe social regulation, a romantic hero determines the norms of social behaviour, the relation between freedom and morality, freedom and necessity on his own in his dramatic personal experience. In the novel by C. Nodier *Jean Sbogar*, he considered a range of ideas about ‘romantic freethinking’: ‘a hero yearning to be free looked for a ‘free country’ and found it beyond impassable cliffs separating the ‘wild land’ from civilisation, from the non-free society’, L.G. Andreiev remarked.

The fearless character of judgments (dreams) of heroes about ‘absolute freedom’ is characteristic of romantic poetics: civil and freedom of belief: ‘the free expression of the will of that sensitive, strong, intelligent creature that God created in His image and likeness. A man conforms unto God – and makes pretence to his role, his ‘craft’, not wishing to know the boundaries of his “expression of self-will’. Therefore, he rebels - rebels against everything, against life itself, because it is based on a ‘mutual obligation’, turned into a ‘public duty’, into a ‘rule’ established without the participation of this individual. A rebellious personality wishes to establish his or her own ‘rules’, the author concluded. The impossibility of ‘absolute freedom’ leads a young man to an understanding of the imperfections of the world, in which the happiness of love is often unattainable. Variety of issues of Romantic poetics includes different interpretations of the love theme: from vague dreams and premonitions of love to the

²⁶ The results of this revolution were the overthrow of social ideals of liberty, equality and fraternity, proclaimed by the revolution; manifestations of revolutionary terrorism; after the demise of the First Republic the establishment of the dictatorship of Napoleon I, and as a result the distortion of the libertarian programme of the revolution, the meaning of which was a struggle for the happiness and social well-being of all peoples.

bitter disappointments in love and its loss.²⁷ The destiny of romantic heroes is often compared with the links of an endless chain of human tragedies.

The search by a young hero of the truth, the meaning of life, is connected with the necessity of an understanding of philosophical and religious issues: the death/immortality of the soul, the existence of God, the approval/denial of the Christian faith. For example, in Lothario's Notebook (*'Jean Sbogar'*), the legendary hero exclaims woefully: "I wish my heart could believe ... God Almighty, have mercy on me!" The severe experience of unhappiness led a man protesting against life to praying. Artistic descriptions of feelings, thoughts and actions of the hero, associated with the psychological constant of faith, include motives of the vexation of human spirit; suffering from unbelief (spiritual devastation): a man aspires to death. F. Liszt considered the psychological condition of Byron's Childe Harold: a lonely wanderer 'is not able to drink from that source – and to find relief in this, - which is able to satisfy any thirst and offers joy to every soul ...'. The great romantic composer considered faith the top-most aspirations of a man and all mankind. The adoption of Christian values is among the new ideas in the development of romantic artistic thinking. Byron is an exponent of the exceptional feelings of the 'wanderer in the bosom of magic nature, being taken with the burning sorrow', a bearer of never-ceasing anxiety and frustration in the spirit of literature in the 19th century. F. Liszt, however, argued that the unquestionable right to be called the first of the romantic heroes belongs to Rene, the hero of the same-name novel by F.R. de Chateaubriand, 'and not only because of his primogeniture'; from the confession of Rene, a reader learns about his salvation from destruction, thanks to the Christian faith.

The theme of Romanticism is complicated by the possibility of its branching in different directions, which can be regarded as units of the overall structure; artistic images characteristic of Romanticism correspond to the specific themes. In the foreground of the romantic art, there are themes containing a contradiction between the real-life events, and events of the world of dreams, which is created by the artist; the term of 'world duality' expresses the essence of the phenomenon referred to. The duality between the reality and the dream encourages the hero to escape from the actual reality, and he sets off on a journey to exotic countries, or to the area of pure fiction or, for example, to the past.

In the poetics of the Romantic period, an autobiographical confession of the artist is of particular importance. 'Confessionality is a mandatory feature of romantic literature, always baring souls of heroes, liberating them in a direct and frank conversation', - L.G. Andreiev pointed out. A special place here belongs to the descriptions of historically distant realities: the events of the Middle Ages, Gothic architecture, ancient poetic texts, and cryptographic inscriptions. 'Romantic historicism often took the form of nostalgic identification of its time with the past era', - S.N. Zenkin noted.

An integral aspect of romantic poetics is a carefully thought-out description of nature: landscapes depicting the waves, mountain offshoots, wild gorges, and impetuous waterfalls. It is 'not just a background, not just a place of action: nature accompanies the hero, sets him in a certain state and embodies him in its features <...> In this perfect region a soul 'reigns over time and space'. Romantic nature helps the absolute romantic hero to merge with the elements, to give him a universal scale – only with this scale can you measure storms blustering in the hearts of the novel's characters.' – That is how L.G. Andreiev defined the functions of nature descriptions in romantic narratives.

Feelings and emotional outbursts are noted in the artistic consideration of the characters of romantic heroes; analysis of emotional and psychological conditions is more important than that of characters' actions. In the monologue of a young man, we can hear the groans of his broken heart; we can feel different emotional tones. Through the prism of the psychological states of the character the reader

²⁷ The impossibility of love makes meaningless the existence of Werther – the protagonist of the epistolary novel by J.W. Goethe *'The Sorrows of Young Werther'* (1774).

learns about the conflicting motives of his actions and deeds. 'The choice of the hero does not fall on the creatures, which, thanks to their extraordinary virtues may shine as an ideal. No, a modern hero, in contrast, is often a representative of rare, exclusively abnormal tendencies, which are rather strange to a human heart. It is pictured here in the most rigorous and exhaustive way, how the latter are born in it, how they rise up to the sky in the shapes of flames, and how they illuminate the broken heart with a bright fire', - F. Liszt wrote in his article '**Berlioz and his symphony "Harold"**'.

The evolution of the world view of the early French Romantics generalised the experience of the understanding of moral issues in modern times: there was the gradual establishment of a sense of deep disappointment in the human understanding of the tragic turning-point in the minds of contemporaries of the French Revolution of 1789 – 1794 – those who had recently been ready to welcome the victory of a bright future. Sorrow for a man and all mankind realising the inaccessibility of the establishment of a perfect social order, and having lost faith in progress, got the definition 'Weltschmerz' (cosmic sadness). The 'Weltschmerz' of the Romantics expressed a generalised experience of a smash that battered a sense of the moral dignity of man; thinking about the measure of his moral responsibility became of special relevance.

Rethinking of the central position of the doctrine of the French encyclopaedists – the thesis of the primacy of the mind – was the impetus to the emergence of non-classic trends in the world view of French philologists and sophists; the denial of sense led to the destruction of the classical art system in the early 1820s. The works of the French Romantic writers of the Restoration period (1815 - 1830) reflect new socio-political, civil and religious motives of the so-called 'Leftist Romanticism'; the Christian roots of Europe fitted remarkably well into the French spiritual life and culture. The problem of belief/disbelief of a hero became a part of contemporary literature and art; romantic poetics is formulated in the appeal of poets and writers to the ideas, images and symbols of Christianity.

Major works of early French Romanticism include the book by G. de Stael '*On literature in its relation to social institutions*' (1800), in which the author confirms the existence of the relationship and the parallel development of social laws, morality, faith and literature: '...I am convinced that Christianity during its establishment was absolutely necessary for the development of civilisation <...> Christian arguments, whatever field of expertise they are applied to, contributed to the development of the capacities of the mind in understanding science, metaphysics and moral philosophy <...> Religion called on people not be afraid of suffering and death for the sake of defending the faith ...', - the author writes.

The 1820s – 1830s saw the renovation of the ideas and principles of Romanticism in French Art. The principle of 'world duality', which served as a starting point for the formation of psychological concepts in literature and art remained at the heart of the artistic analysis of the emotional and intellectual life of a modern hero, in the works of the second generation of French Romantic writers. Turning away from reality, a romantic hero sank into the world of dreams, in another life, which was revealed in the narration as a world of spiritual life. Aspects of the emotional, intellectual and spiritual experience of the romantic hero, revealed by the author, are subject to the imaginative generalization. Disappointment in life and disbelief are the relevant issues of Romantic Art, admitting a presentation which is artistically both of a generalised spiritual nature and polemically pointed.

The gallery of literary portraits creates a view of the artistic mentality of the contemporaries of the landmark era of the 1820s-1830s. The 'children of the century' – the writings and images of Chateaubriand (Atala and Rene), Senancour (Oberman), B. Constant (Adolf), C. Nodier (Jean Sbogar), Lamartine and Vigny, Hugo and George Sand, Musset and Gautier, which reflected the atmosphere of the Romantic era and the artistic vision of the world view within the whole era – included '*Faust*' by Goe-

the, translated into French. A contradictory image of Faust was perceived by the artists of French Romanticism as the concentration of human aspirations to transcendence.

Established art forms and poetics of the literary Romanticism outwent its establishment in architecture, sculpture and painting. The elements of a new attitude was a realism that established itself in the late 1840s – early 1850s as one of the critical components of the spiritual life of France, and had an impact on many Romantics. It had emerged within the literary Romanticism of the 1830s. Interaction with the academic standards of classicism and didacticism of the Enlightenment, as well as with realism, is a distinctive feature of the literary school of French Romanticism.

The influence of classicism is most noticeable in the French architecture and sculpture of the first half of the 19th century. There are numerous examples of works in the Directory style, in the Empire style as kinds of classicism in architecture. Researchers I.N. Mikhailova and E.G. Petrash gave compelling examples of works of architects, representing the main directions of French architecture, sculpture and painting. There were J. Chalgrin, Louis-Joseph Duke (1802 - 1879), J. Lacarne, Labarron, Leba, Poyet, Fontaine, Baltar, Cellerier, Hershey, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 - 1879). No less famous names of the masters, associated with the tradition of classicism, represent French sculpture of the first half of the 19th century: Pierre Jean David d'Angers (1788 - 1856), Antoine-Augustin Preault (1809 - 1879), Francois Rude (1784 - 1825), Antoine-Denis Chaudet (1763 - 1810), Jean-Jacques Pradier (1792 - 1852), A. Canova, Rolland Cartelle, Ramee, Lemot. What works of these creators can be considered classic? 'I would rather call 'classic' all the balanced works – those that satisfy our mind not only by clarity, or grandeur, or acuity of feelings and of the representation of images, but also by coherence, unity - in a word, by all the properties that enhance the impression, resulting in simplicity', - Delacroix wrote.

Authoritative English art historian John Ruskin (1819 - 1900) noted that most of the purely didactic art is a reflection of the Christian faith: 'But the mind stumbling at faith, not characterised by humbling in sorrow and wishing more precise and convincing sense of the Divine in its obstinacy, will try to supplement or, rather, narrow its understanding. In most of the works of Christian art there is no conscious idea of the existence of the subject matter', - the historian stated. In a lecture on the relation between art and religion J. Ruskin talked about feelings, under the influence of which the human mind is 'in the visions of spiritual existence': Christian morality 'was, is and will always be an innate instinct in the hearts of all civilised people so true and permanent as their external visible form, which receives hope and happiness from religion.'

The Romantic School of French painting of the 19th century includes Antoine Gros, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Theodore Gericault, Horace Vernet, Eugene Delacroix, Theodore Chasseriau; the art of Honore Daumier, Jean-Francois Millet and Gustave Courbet tends more towards the realistic direction. The concept of a new logic of artistic thinking in the French fine arts of the 1820s – 1830s is connected primarily with the name of the most famous artist of the Romantic era – Eugene Delacroix (1798 - 1863). Forms and genres of art, in which Delacroix worked, are diverse: portraits, literary and historical paintings, still lifes, watercolours, genre paintings, and decorative painting.

E. Delacroix was an influential theorist of art: his articles, letters and diaries contain not only professional reflections on painting techniques (on composition, on features of nature study, on nature representation, on the use of models, etc.), but also penetrating judgments on the shortcomings of modern academic art. A specific constant of the theoretical works by Delacroix is his idea of the need to express his soul in painting. Delacroix analysed how colour changes depending on the kind of lighting, and how colours interact. The colour theory of Delacroix was created in the process of thinking about how to express a world of psychological experience and human emotions on the canvas, and

how to get the content of the artistic design of works across to the spectator: 'In art, one especially needs to have a very deep sense to preserve the originality of thought, contrary to the habits into which even the talent always feels an irresistible tendency to slide.' The early period of the artist's works includes series of drawings and lithographs to 'Faust' by Goethe.

The first translation of 'Faust' to French (1828) was carried out by the writer Frederick A.-A. Stapfer (1802 - 1892). 'Delacroix immediately started to illustrate it,' – the author of the artist's biography P. Jullian pointed out.²⁸ The composition of seventeen lithographs by E. Delacroix is justifiably compared with the etchings of F. Goya in his 'Caprichos'. Publisher Mott, according to the artist, 'had the imprudence to publish these lithographs with the text, which affected sales; as well as the unusual nature of the illustrations; there were even some caricatures of them, and I was finally numbered among the leading figures of the *school of monstrosity*. Yet Gerard, though he is an academician, praised several paintings, especially some of them found in *pot shops*. The artist's biographer noted that 'none of the mails of romanticism' is left unattended in the lithographs for 'Faust': 'Here are skulls, hourglasses, halberds and cups; some of them make one's blood run cold – neither more nor less 'Gaspard de la nuit'.²⁹ Aftersounds of eerie gags and blasphemous jokes popular among young artists sound in them.'

In 1828, the French magazine 'Art and Antiques' (Vol. IV, no. 2) published an article on '*Faust-the tragedy by Goethe*', which contained a high estimate of the translation of Stapfer and the art of Delacroix by the German poet and sophist. 'Though this dramatic poem, in fact, comes from the obscure power and is played in a diverse environment, which is still instinct with fears, the French language, which gives merry easiness to everything, simplifies contemplation and understanding, makes it much more clear and visible <.. > the more remarkable that the artist so approached this work in its original spirit, that he took all its obscure original features exactly this way, and the restless, vigorous hero is accompanied by an equally restless pencil. Mr. Delacroix is a painter, endowed with undeniable talent <...> [he] seems to feel at home in this outlandish work, between heaven and earth, between the possible and the impossible, between the rudest and the most tender, between all contradictions', - Goethe wrote.³⁰

With the advent of the image of Faust, which served as a messenger for accomplishing revolutions in morals, art and culture for several centuries, the logic of romantic artistic thought changed. The contradictory 'ultramundane' Faustian personality became a part of one of the main trends in the development of the French 'high' Romanticism; this trend was defined by A.V. Karelsky as the 'spirituality apology'. The content of romantic art included the Faustian theme; its main task was to consider the way of life (fate) of a man and all mankind, left without a spiritual dimension and aspiring to find his lost spirituality.

About the Christian faith in the works of F. R. de Chateaubriand

The famous sophist, writer, historian and politician Francois Rene de Chateaubriand (1768-1848), whose literary works and aesthetic views are the heritage of the French culture, had a significant influ-

²⁸ 17 lithographs by Delacroix were not the only illustrations of "Faust" by Goethe. Engravings for Goethe's work were previously created by German artists Moritz Retzsch (1779 – 1857) and Peter Cornelius (1783 – 1867). According to the recognition of Delacroix, relating to 1821, he was amazed at the art of Retzsch.

²⁹ *Gaspard de la nuit* (*Gaspard of the Night*) – a series of prose poems by the outstanding French writer Aloysius Bertrand, published in 1842.

³⁰ It is also known about Goethe praising the French edition of the tragedy *Faust* from his conversations with Eckermann in Weimar (1829).

ence on the formation of French and European Romanticism.³¹ The authoritative writer G. Lanson said that poets and writers of the 19th century – early 20th century had unanimously considered Chateaubriand to be their teacher: ‘From Sand to Loti and from Gautier to Renan’, is how T. Gautier fully described the significance of Chateaubriand in the history of French literature, pointing out his role as an initiator of spiritual renewal, who dispelled anti-religious delusions in the cultural world of France: ‘He restored the Gothic cathedral, re-opened the hidden power of nature, gave a name to modern melancholy <...> Chateaubriand is a true creator of artistic style, which will come to a flowering in the works of the second generation of French writers of the 19th century – namely, in Flaubert.’

From the early 1800s, Chateaubriand called his contemporaries to a deep understanding of the spiritual values of Christianity, as opposed to the atheism of the Enlightenment and the revolutionary era of 1789 – 1794; literary works of the philosophers of the Enlightenment and the events of the French Revolution contributed to the rethinking and changing of the functioning of the concept of faith in the minds of the French. The central worldview position of Chateaubriand is expressed in his words: “I am a convinced Christian, and the greatest geniuses of the world can’t shake my faith.” According to the review of the literary scholar A.V. Karelsky, the atmosphere during the writing of ‘*The Genius of Christianity*’ – the main work of Chateaubriand – was characterised by ‘the rude hedonism of the Directory’ and ‘the servility of the Empire’. The main subject of Chateaubriand’s works is the psychology of the ‘child of the century’.³² Rene is the protagonist of the same-name novel, being possessed by ‘indefinite passions’ (*Du vague de passions*), was a witness to the revolutionary collapse of humanist ideals; since then, Rene has been suffering from disbelief and staying in a state of melancholy: “I pictured the illness of my century in ‘Rene’,” - Chateaubriand admitted.

‘*The Genius of Christianity*’ (1802) consists of four Parts. The book outlines ‘*The Dogmas and Doctrines of Christianity*’ (part 1); ‘*The Principles of Christian Poetics*’ (part 2); ‘*Fine Arts and Literature*’, judgments about the impact of Christianity on music and other arts (sculpture, architecture) and science, serving as ‘evidence of the divine almighty’ (part 3); major events in the history of Christianity (part 4).

An analysis of the works of Milton, Tasso, Racine led Chateaubriand to his conclusion about the power of Christian ideas that contributed to the vivid embodiment of the characters in their works. ‘The Christian religion is so happily arranged that it is poetry itself, because its characters approach to the beautiful idea,’ Chateaubriand wrote. From the pictures of nature’s beauty the writer passed to the assertion of God’s power. Tracing the connections between Christianity and the history of culture and civilisation, Chateaubriand wrote: ‘We can say that Christianity is dual in nature: dealing with the nature of a spiritual being, it is simultaneously engaged in our own nature; the mystery of the Divine is side by side with the mysteries of the human heart; revealing the true God, it shows a genuine man <...> The Christian religion is a spiritual wind blowing up the sail of virtue and causing a storm of conscience unhinged by malice.’ In this philosophical and theological treatise the fundamental importance of the Christian religion for the flourishing of the arts and sciences is stated. The author of ‘*The Genius of Christianity*’ showed a deep compassion for the contemporaries of the French Revolution and post-revolutionary political and ideological conflicts in need of comfort and faith. Being a moralist writer

³¹ Outstanding French critic Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804 – 1869) in his book *Chateaubriand and his literary group in the period of the Empire* researched the art of Chateaubriand (1861).

³² Novella *Rene* (1802) was included in the Book 5 *Genius of Christianity*; the author also included in the treatise the novella *Atala* (1801), previously published as a separate book. Key works of the Romantic era were later given the definition of ‘children of the century’. In this regard, a title of the novel by A. de Musset *Confession of a Child of the Century* (1836) is noteworthy.

claiming 'moral philosophy', Chateaubriand was convinced that the strengthening of the Catholic spirit would renew modern social life and help to 'restore shattered faith'.

The well-known work '*Chronicles of the Russian*' by A.I. Turgenev, a habitué of the salon of Madame Recamier since 1825, gives detailed descriptions of his personal meetings and conversations with Chateaubriand in the period of a significant intensification of the social struggle during the Restoration.³³ Considering resignation and leaving the political arena by the major politician and sophist (Chateaubriand) to be the iniquity of fortune, A.I. Turgenev emphasized the importance of the brilliant thoughts of Chateaubriand in the spiritual atmosphere of France, expressed 'with the justice of a historian, and with the high impartiality of a Christian'. A.I. Turgenev witnessed a high level of interest, with which the contemporaries met the emergence of new works of Chateaubriand, compared to the great Tacitus and Bossuet. The contemporaries called Chateaubriand's book about the Verona Congress and the Spanish War a 'great work'. 'The cultural attaché of progressive Russia in the West' was M.P. Alekseev's assessment A.I. Turgenev. He also mentioned a new book by Chateaubriand *Historical Études (Études au discours historiques sur la chute de l'empire romain ... suivies d'une analyse raisonnée de l'histoire de France, 1831)* as being politically relevant in connection with the social significance of the doctrine of Guizot, since during the Restoration doctrinarism was 'the most influential oppositional movement of French intellectuals'.³⁴ The intellectual movement of the doctrinarism as one of the clearest manifestations of French public opinion reflected the charged environment of public disagreements in the age of the Restoration; political disturbances and differences intensified when contemporary works that introduced readers to the ideological processes abroad began to penetrate France upon the destruction of the censorial barriers of the Empire.³⁵

Pages of memories of A.I. Turgenev devoted to Chateaubriand convey a remarkable atmosphere of respectful admiration on the part of French intellectuals that surrounded the famous writer in the last years of his life. So, A.I. Turgenev recreated the facts of one event that took place on March 16, 1845: Chateaubriand first saw the sculptural image in marble of a scene from his novel *Martyrs*, created three decades earlier (1809), exhibited in the salon of Juliette ('abbey of the woods'); then a concert performance of the music with the text of the named novel also took place. Italian singer Eugenie Garcia sang fragments of the opera *Cymodocée* of young composer I. Michaeli, accompanied by French harpist Polet; a verse translation of the 24th chapter of the novel *Martyrs* was made by French historian Pitre-Chevalier, who was a native of Brittany (Saint-Malo) like Chateaubriand. The gratitude of Chateaubriand and other guests to Madame Récamier for her multiple manifestations of 'undying friendship', due to which she would remain in the memory of her contemporaries, was deep and sincere: 'Chateaubriand sat in an armchair, in front of a marble, his animate genius melted and delighted with works of the poet and composer inspired by him; the friendship gave him so many blessed minutes! It is so delighting and strengthening for the elder, who survived kings and kingdoms, which he cherished and scathed, but not friendship, for which he kept a smile of gratitude. Everybody came to the elder with a friendly word,' A.I. Turgenev wrote.

³³ *Chronicles of the Russian* and the diaries of the outstanding writer, writing in the epistolary genre, who was a close friend of Pushkin, Aleksandr Ivanovich Turgenev (1784 – 1845), contain about one hundred references to the name of Chateaubriand, with whom the author of *Chronicles* was thrown together by literary and social interests.

³⁴ After the demise of the ministerial cabinet of doctrinaires headed by Guizot (1836), a leading position in the French public policy was taken by a well-known social activist and historical novelist, author of *History of the French Revolution*, L.A. Thiers.

³⁵ In the study *The French Romantic Historiography* (1815-1830) B.G. Reizov studied the public nature of the scientific thought struggle, and said that the major historians of the 1820s – Guizot, Thiers, Barante – were wholly dedicated to public activities, and suspended literary work for a long time. The philosophy of the doctrine 'in many ways determined the methodology of French Romantic Historiography', - concluded the literary historian.

The novels by Chateaubriand *Martyrs* (1809), *Life of Rance* (1844), the *Historical Études* (1831), as well as the fundamental autobiographical work *Sepulchral Memoirs* (from the beginning of the 1810s – 1848/49), the narrating of the writer's personal life, and the life of revolutionary and post-revolutionary Europe, refer to the importance of Christianity to the modern era. Chateaubriand included judgments of the future society and of the universal significance of Christianity in part 4 (Bk. 44) of *Sepulchral Memoir*: '... a man alien to Christianity is unable to imagine it (the future) ... Christianity is the most philosophical and the most reasonable estimate of God and creation: it embraces three great laws of the universe - the divine law, the moral law and the political law; the divine law is the unity of God in three persons; the moral law is mercy, and the political law is freedom, equality, and fraternity.' The closing idea in the writer's work is the following: 'Christianity, immovable in its dogmas, is flexible in its wisdom; changes in it embrace changes worldwide.'

The apologia of faith in the works of Chateaubriand increased the understanding of his contemporaries, conceptualising problems of spiritual life in France. The prominent politician and writer L.A. Thiers publicly expressed his solidarity with the words of writer L.M. Fontaine, who wrote about the major work of Chateaubriand: '*The Genius of Christianity* will live, as it is closely connected with the memorable epoch, it will live just as friezes on the monument's marble live as long as the building, on which they were created, lives'.

Musical romanticism of H. Berlioz: years of creative formation

The Literary Romanticism of the 1820s – 1830s reached a high point in France, following England and Germany. 'The French muse is the headquarters of the Romantics' – claimed modern literary critic E. Deschamps. Compared with Literary Romanticism, a later statement of the French musical romanticism, associated with the creative and musical criticism of H. Berlioz throughout the 1830s, is an axiom, as well as the fact of influence on musical romanticism of contemporary literary manifestos, as well as recognized masterpieces of European poets and playwrights, above all – Byron, Shakespeare and Goethe.³⁶ *Childe Harold's Pilgrimage* and *Manfred* by Byron, *Macbeth*, *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *King Lear* by Shakespeare, *The Sorrows of Young Werther* by Goethe found a new vision of the world and man. In these works, poets and playwrights showed not only contradictory actions of the 'heroes immersed in the elements' (Iu.M. Lotman), but newly discovered the area of turbulent feelings and complex psychological states of the person - the world of his soul wanderings.

The art and versatile musical activities of Hector Berlioz (1803 – 1869), a clear exponent of the aesthetic and artistic principles of musical romanticism in France, developed in a continuous social and political struggle, and the associated changes in the spiritual and cultural life of the country. The composer was a contemporary of the changing of the shape of state power in the time of Napoleon Bonaparte (the First Empire, 1804 – 1814), the Restoration (1815 – 1830), the July Monarchy (1830 – 1848), the Second Republic (1848 – 1851) and the Second Empire (1851 – 1870). Berlioz, the carrier of the new musical and poetic consciousness, was, by the definition of J. Combarieu, 'more than a romantic musician: he was a direct embodiment of romanticism.' R. Rolland stated: 'He is not a musician, he is the music itself. He does not command his demon, he is truly possessed by it.'

From 1810 – 1814 was a period of creative formation for H. Berlioz, passed in Côte-Saint-André, a small town of the Dauphiné province. The biographer of Berlioz, A. Boschot, pointed out that at the

³⁶ Interest in the masterpieces of European drama, awakened in Berlioz in the very beginning of his creative development, led to the emergence of the program symphony *Harold in Italy* (after Byron, 1834), dramatic symphony *Romeo and Juliet* (1839), opera *Beatrice and Benedict* (after Shakespeare, 1862) and dramatic legend *La Damnation de Faust* (after Goethe, 1846).

age of six the future composer was taken to a theological school; he left this school in 1811. Doctor Louis Berlioz –an ultraroyalist loyal to the traditions, ‘a prominent doctor, who loved literature’ (Theodore-Valensi), took over the task of educational classes for his son. Louis Berlioz introduced the future composer to ancient languages, to samples of ancient poetry and the elements of geography.³⁷ The researcher Theodore-Valensi noted that the composer’s mother was a dedicated Catholic; in his memoirs (Chap. I) Berlioz wrote: ‘I need not say that I was raised in the Roman Catholic, apostolic faith.’

The creative formation of the young composer had become intense since November 1821, when, being a young bachelor who arrived in Paris, he entered the School of Medicine. Classes of medicine and courses of experimental electricity under the leadership of the famous physicist Joseph Louis Gay-Lussac were soon discontinued for the sake of the self-study of Gluck’s opera scores in the library of the Paris Conservatoire. In the *Memoirs* Berlioz described his enduring admiration of the music of *Orpheus* - separate fragments of printed music which he found at home in his father’s library. Berlioz ‘instinctively had a deep passion’ for the works of Gluck, which hadn’t been performed in the *Opera* then. The composer recalled: “I read and re-read the scores of Gluck, copied and learned them by heart; because of them I lost sleep, forgot about food and drink; I was crazy about them.”

Becoming a habitué of the Parisian music theatres (*Théâtre Feydeau, Opéra*), Berlioz enthusiastically learned the features of the operatic mastership of Gluck’s followers – E.N. Mehul (*Stratonice*, 1792), and A. Salieri (*Les Danaïdes*, 1784). The range of works, with the music of which Berlioz became acquainted, was steadily expanded; soon he discovered the name of L. Persuis (1769 – 1819), the author of the ballet *Nina - or Mad Love*. On August 22, 1822, ‘after tedious waiting’, Berlioz heard *Iphigenia in Tauris* by Gluck in the *Opéra*. The music of this work brought on strong feelings: “My knees were shaking, my teeth were chattering, my head was swimming, I was hardly able to stand ...” According to the memoirs of Berlioz, after that accident he had a decision to compose a major work – a cantata, accompanied by a large orchestra based on the poem by Millevoye *The Arab Horse*; the cantata was followed by a three-part canon and other works.

In 1823, Berlioz became a private pupil of the outstanding composer and music figure, a member of the Institute, Professor of the Paris Conservatoire, Jean Francois Lesueur (1763 – 1837), who recognised the genius of the young musician. In 1827 he was enrolled at the Royal School of Music (the Conservatory), in the composition class of Lesueur. Berlioz took classes in counterpoint and fugue from the experienced, professionally-gifted teacher A. Reicha (1770 – 1836). Several times Berlioz made attempts to take part in the competition for the Prix de Rome: in 1826 he failed. In 1828 he was awarded the Second Prize; in 1829 he failed again; in 1830 he was awarded the Grand Prix de Rome for the cantata *Sardanapalus* from the tragedy of Byron and the painting of Delacroix.

The aspiring musician paid special attention to the discovery of the world of the symphonic music of Beethoven. The symphonic style of Beethoven set the direction of the creative development of Berlioz. If in Austria and Germany the symphony was established as a leading musical genre of the classicist era, in French music, championship in the hierarchy of genres belonged to musical theatre (opera and ballet). Concerts of soloists with symphony orchestra provoked great public interest in France, but the musical theatre continued to be in the focus of the French composers of the first half of the 19th century. That fact was noted by Berlioz, who in 1823 began to learn the profession of music critic.³⁸

³⁷ *The Aeneid* by Virgil, the favourite of classical authors, would be the narrative basis of the opera dilogy of Berlioz *The Trojans* (1858) many years later. Antiquity, refracted through the prism of the traditions of French classicism of the 17th century (J. Racine), was a national treasure for Berlioz and his contemporaries.

³⁸ The musical and journalistic and critical activity of Berlioz continued until 1863.

Young Berlioz, freed from the traditional forms which other composers conformed to, was striving for the creation of large symphonic forms on the basis of a literary programme and theatrical imagery, thereby making a new synthesis of genre elements. After *Missa Solemnis* (1824), performed at the Paris Church of Saint-Roch (1825), and work on the opera *Secret Judges* (1826-1828) Berlioz began the work on the dramatic fantasy on the topic of *The Tempest* by Shakespeare for choir, orchestra and piano, intended for theatrical presentation.³⁹ R. Schumann wrote in an article devoted to Berlioz: 'The choice of subjects that inspire Berlioz can be called genius in itself. ... Berlioz requires an understanding of such things, about which no one had ever said anything, before he did.'

In the creative formation of Berlioz the decisive role belonged to contemporary French literature. There is a note in the composer's memoirs, the beginning of the writing of which, as is known, refers to the period from March 21 to April 10, 1848: 'Most of the works, which I then admired, were forbidden by papal censorship.' Works by E. de Senancour, C. Nodier, B. Constant, A. de Lamennais, A. de Musset and V. Hugo aroused in contemporaries an understanding of the despair of ideal aspirations and actions of the modern romantic hero.

In the late 1820s, the works of François-René de Chateaubriand, a master, who charmed his contemporaries with the 'poetry of his imagination and lyricism of his style (G. Lanson), 'attracted the worship of all young romantics' (Theodore-Valensi). The opening by Berlioz of Chateaubriand's works happened suddenly, 'like someone stumbles upon a miracle ...Hector saw in him himself, his own soul – quivering and dreamy, enveloped in the fever heat of enthusiastic lyricism and images illuminated by flashes of lightning. He is enchained by the thrill of it, and then some magic scenes unfold before his bleared eyes, somewhere far, below the line of illusory reality. And now he runs from himself, runs, because he can't breathe. And on the outspread wings of Chateaubriand, among exciting joys, he pursues changeable, mysterious cloud tirelessly trying to find space; he reaches after the proud river, which opens its capricious temper and drunkenness with the inexhaustible love of wandering to silent valleys', –Theodore-Valensi wrote. The ideas and images of Chateaubriand found a response in the creative mind of young Berlioz: the lyrical and poetic perception of the world of the composer in conjunction with a personal, individual desire for spirituality led to new musical discoveries.

The first concert performances of Berlioz in Paris caused antagonism against academic, artistic and intellectual and musical environment. Berlioz's ideas did not meet the established laws and rules of art, which were followed by contemporary musicians: composers G. Meyerbeer, G. Spontini, F.A. Boieldieu, G. Rossini, and L. Cherubini, and conductors Habeneck, and Girard. Berlioz, in his turn, had great dislike for the musical style of Italian composers with their 'conventional and frozen forms' of mentality (harmony, orchestration) 'as accepted then by some French composers'. 'Pointless and poorly-rhymed prose of the Scribe's school' was a phrase Berlioz used to show his resentment. The composer worked on a theatre project, in the centre of which there had to be the image of the modern hero.

Translation of Faust by Goethe. On the syncretism of faith in the works of Gerard de Nerval

The first reading of Goethe's *Faust* by Berlioz, translated into French by Gerard de Nerval (1808 – 1855), noted by the composer in his memoirs as one of the great events of his life, was in 1828: 'This wonderful book grabbed my attention from the very beginning; I did not part with it, and read it constantly: at the table, in the theatre, in the street, everywhere ... This translation in prose contained several patches of poetry, songs, hymns, etc. I yielded to the temptation to put them to music,' Berlioz re-

³⁹ *The Tempest* was performed on November 7, 1830 in the theatre of the Paris Opera.

called. The composer drew attention to the fact that the translation of Goethe's *Faust* by young Gerard (Gerard Labrunie – the real name of the writer) partly overcame the French tradition of translating poetic texts in prose. Poetic fragments of the translation of *Faust* clearly showed the outstanding literary talent of the future author of the sonnets *Christ on the Mount of Olives*, the poetic cycles *Les Chimères*, *Odelettes*, biographies of the famous masons (Cagliostro, Jacques Cazotte), books *Journey to the East*, *The Illuminati*, *Daughters of Fire*, the story *Aurelia*, and articles and essays on religious and philosophical topics.

Being a major master of French Romanticism, Nerval was the 'most German' among the French poets; Heine was 'like a mirror image of his own creative personality', N.A. Zhirmunskaya wrote. An insightful description of Nerval's creativity can be found in the article of researcher S.N. Zenkin *Gerard de Nerval – culture investigator*.⁴⁰ New poetics, and the romantic thinking of Nerval and other French writers (T. Gautier, A. Musset, A. Vigny) led to the establishment of spirituality in art. G. de Nerval paid particular attention to faith: his non-canonical interpretation of the evangelical topic 'Christ in the Garden of Gethsemane' is notable. Developing the idea of the universalism of faith, Nerval created a series of works that connect the elements of esotericism, romantic messianism, spiritualistic Christian worship and elements of paganism. The texts of his novels and stories associated with the immersion into the world of Eastern faiths contain images of an overall mystic love and cosmos/chaos. Combination of manifold elements of faith in an art concept of one work of art is defined by philologist N.A. Zhirmunskaya as a characteristic feature of 'doubt about theodicy'. However, 'Nerval was not an orthodox in any religion, or in any heresy... Nerval is a man of culture, but not religion, and his pious intentions are always put into question by his religious syncretism,' researcher S.N. Zenkin wrote.

In 1829, the first part of *Faust* in the French translation of Gerard de Nerval (third edition) was read and approved by the author of the tragedy: 'Goethe praised the above-mentioned translation of Gerard as very successful,' J.P. Eckermann wrote. 'I do not want to re-read *Faust* in German any more,' he wrote, 'but in a French translation, it impresses me again, and seems fresh, new and sharp.'

Eight scenes from Faust by Goethe, H. Berlioz (1828-1829)

The text of Nerval's translation formed the basis of *Eight scenes from Faust by Goethe* – an early work of H. Berlioz (1828 – 1829). The work was written in the genre of a secular cantata for voices, mixed chorus and symphony orchestra. The composer chose eight episodes, in which the musical interpretation of individual pictures and images inspired by Goethe's tragedy was given. 1. *Easter carols*. 2. *Songs and dance of peasants under the linden trees*. 3. *Concert of sylphs*. 4. *Group of revellers - a song about a rat*. 5. *Mephistopheles' song of the flea*. 6. *The King of Thule: a gothic song*. 7. *Romance of Marguerite, a chorus of soldiers*. 8. *Mephistopheles' Serenade*.

Each scene is preceded by a verbal epigraph from Shakespeare's *Hamlet* (scenes 1, 4, 5, 6, 8) and *Romeo and Juliet* (scenes 2, 3, 7). The scenes are framed by remarks explaining the location and nature of the action; phrases of the characters have a form of a laconic sketch. Thus, the first scene *Easter carols* ends with a remark written in a score – the words of Faust: "What are these earsplitting sounds? What is the power that takes away the cup from my parched lips?" (our translation – V.A.).

Scene No.1 *Easter carols* (*Chants de la Fête de Pâques*) contains a replica of Ophelia ('O, help him, you sweet heavens') as an epigraph, the meaning of which is related to the opening phrase of the two choirs of angels ('Christ has risen!'). The text of the libretto of G. de Nerval conveys generalised

⁴⁰ This refers to the introduction to the book by G. Nerval. *The Mystic Fragments*.

meaning and emotional content of the sacrament, associated with the experience of the celebration of the Resurrection.

The expanded choral scene (No.1) involving two choirs of angels (*Choeurs d'Anges*) and choir of disciples (*Choeur de Disciples*) is performed at a moderate pace – *Religioso - Moderato*. The composer prescribed a differentiated character of the roles singing in the score: the choirs of angels – *pp*, *very softly, in the spirit of patter*; choir of disciples – in a low voice (*sotto voce*). The religious and ceremonial nature of performance is maintained over the entire scene. **Example 1.**

The opening phrase in the role of the choirs of angels *Christ est ressuscité* is a four-time unison repeating of tone (c, fifth) with a consistent reduction in rhythmic values in passing from long to short (passing rhythmic inertia), with a stop on the long sounding of the tonic chord (*F-dur*). Conjoint motion of the upper voices in a quartet leads to the deployment of unison in a full four-voice tonic mode (soprano, alto, tenor, bass). Symbolism of numbers, representing the four sides of the cross of the Saviour, is present in the creation of impressive sound images of the Resurrection of Christ. The dynamic plan of choirs sounding (*pp*) is consistent with the great sacrament of Easter. After the second development of the opening phrase ('Christ has risen!') the polyphonic imposition of parts of one of the angels' choirs and the choir of disciples occurs. The increase in the disciples' choir size in the score is noted with a remark: 'The chorus is more numerous than at the beginning of the work.' The part of the choir of angels is duplicated in the parts of flutes and clarinets; harmonious configurations of string instruments are supplemented with the arpeggios of two harps.

In the middle section of the scene ('You, blessed by His love, stand up!') the unison choir of angels is converted into a four-part texture which, in conjunction with the four-part texture of the choir of disciples makes the sound of two choirs, developing on the basis of the technique of the imitative entrance of voices, reaching an (*ff*) climax. A short vocalization (soprano) against the background of the choir of angels serves as a transition to the final section of the scene. Two choirs, based on the free combination of relatively independent voices, are developed in parallel, forming the independent 'action plans' (V. Protopopov). 'Having passed the strict school of polyphony at A. Reicha, Berlioz rebelled in his youth against the rigidity of academic forms of polyphony, but admired its creative renewal,' the researcher wrote.

In the final section of the scene of *Easter carols*, the composer's attention is focused on maintaining the intonational intensity of the thematic constructions of choirs and interaction of orchestral and choral layers of musical texture, in addition to the varying of the thematic elements in the orchestral parts. In the part of the choir of disciples (*Languissant ici-bas*), the composer included recitative transformations of intonation from the opening phrase of the choir of angels. The development leads to the appearance of spread chords supported by a quintet of stringed instruments and figurations of two harps. The part of the choir of angels contrast in the form of a separate sound layer with the background of parts of the choir of disciples ('Lift up to the heavens. His voice calls you'), supported by high wind instruments (flutes, clarinets). **Example 2.** The doubling of voices, their different ranges, with techniques of contrast and thematic combinations of choral parts can be found in the choral texture; the varying of thematic elements prevails in the orchestral layer of musical texture. Thus, the contrast and thematic kind of polyphony, conditioned by the programme principle, was established in the works of Berlioz. V. Protopopov drew attention to the novelty of contrast combinations of thematic elements in the composer's music, which left a remarkable imprint in the historical development of the polyphonic art. *Easter Carols* from *Eight Scenes* displays the prerequisites for the formation of the principles of the composition of various synthetic forms of Berlioz, combining imitation and contrast.

Seventeen years later, the musical content of the scene *Easter Carols* from *Eight Scenes* received consistent conformity with the dramaturgical problems in the part II of dramatic legend *La Damnation de Faust*. It is noteworthy that the twenty-nine-year-old Berlioz opened a sequence of *Eight Scenes from Faust by Goethe* with the presentation of *Easter Carols* – a constant of faith, the central concept of Christianity. The problem of *faith – a humanitarian value* (A.A. Novikov) – formed the basis of the content of Berlioz's dramatic legend *La Damnation de Faust*.⁴¹

The legend of Doctor Faust

Legends about the union of a man and the devil have been known since the days of early Christianity. The growing influence of Christianity on the background of the elements of syncretism in pagan cults and magical practices of Western and Eastern traditions formed polar representations: about Christ – as a source of goodness and light; and the devil – as an embodiment of evil, and darkness. The existence of that legend in the Middle Ages was marked by the establishment of the related steady narrative motifs: the rejection of the Christian faith for the sake of forbidden earthly pleasures, and the motif of the written agreement concluded by the devil and the man who agreed to give the devil his soul in exchange for earthly goods.

In the article *The history of the legend of Faust*, the well-known philologist V.M. Zhirmunsky gave examples of the French versions of this legend in a poem by Gautier de Coinci (12th century), as well as with trouvère Rutebeuf (13th century). Having considered the legend of Faust, existing in different languages, the researcher concluded: 'The wide popularity of this legend in the West is also evidenced by its other literary adaptations in different European languages, with frequent references in the sermons and chronicles, as well as in numerous monuments of medieval art – church stained glasses, sculptures, miniatures.' The development of poetic images of the legend of the union of the man and the devil took place within the worldview of a particular era, 'often being attached to historical or contemporary well-known or individual names'.⁴²

A story of doctor Faust, a roundelay about him, a German folk drama, folk puppetry, lyrical folk songs of Faust, as well as folk books by Johann Spies (1587), G.R. Widman (1599), J.N. Pfitzer (1674) and 'a Christian believer' (1725) retained the substantive aspects of the legend as the oldest tradition of the narrative of doctor Faust. The sources mentioned tell us about the curse of the apostates, who are condemned to perpetual imprisonment in hell (*damnatio*). Faust from the *Folk Book of Spies* asks Mephistopheles questions: will God have mercy on the condemned to hellfire? Will sinners be able to regain the grace and forgiveness of God? Faust receives the answer – NO: 'For all those who are in hell, whom God rejected, will stay there forever, and be in God's anger and disgrace, where there is no hope forever' – the legend says. Mephistopheles describes to Faust his actions, making God's forgiveness impossible: 'You ... reneged on your father, who created you, gave you a tongue, eyes and ears so that you can understand his will and reach after salvation. You abandoned him; you used a wonderful gift of your mind for evil; you abandoned God and all people; and you can't blame anyone for that, only your insolent and proud thoughts, for which you lost your best treasure and preciousness – the Kingdom of God'.

⁴¹ "Faith as a humanitarian value (ideological and epistemological aspects)" – chapter XXV of A.A. Novikov in his book "Science Through the Eyes of a Humanitarian".

⁴² Contemporaries witnessed Johann Faust, a historical figure, who studied in the University of Krakow; in the period of 1507 – 1540s, one of them was Philipp Melanchthon, a student and the closest companion of Luther.

History of the creation of the dramatic legend of 'La Damnation de Faust' by Berlioz. Libretto

Ideas, symbols and images of Christianity are an integral part of the musical content, the spiritual sphere of the musical drama of 'programme' vocal and symphonic works of Berlioz: the dramatic legend in 4 parts with the apotheosis *La Damnation de Faust* (Oratorio 24, 1845 – 1846) and the oratorio trilogy *The Childhood of Christ* (Oratorio 25, 1853 – 1854).⁴³

The musical content of *Eight Scenes from Faust by Goethe* was used by the composer as source material for the dramatic legend *La Damnation de Faust*.⁴⁴ At the start of writing the score, as noted by Berlioz in his memoirs, the plan of *Faust* had been 'thought out a long time ago'. He faced a big job, with a work on the grand scale: 'Passages from the French translation of Goethe's *Faust*, ... which I intended to use for my new score, polishing them correspondingly, as well as two or three other scenes written by Gandonnière according to my instructions before my departure from Paris, did not make even one sixth of all of this work.' 'Berlioz included in *La Damnation de Faust* episodes belonging to the second part of the tragedy by Goethe: the Invocation to Nature, the death of Faust, a fragment of the Epilogue with the chorus of demons and condemned (*On Earth*), and the apotheosis of Marguerite.

It is known from the letters and memoirs of Berlioz that work on the libretto and score of *La Damnation de Faust* was done irregularly, by fits and starts, in between travelling and concerts, during his travels in Germany (Silesia, Breslau), Austria, Czech Republic and Hungary. The original of the libretto was created by G. de Nerval, Almere Gandonniere and H. Berlioz. "While swaying rhythmically in the old German post-chaise, I tried to write verses, designed for my music. I started with the invocation of Faust to nature, not trying to translate or imitate this masterpiece, but only to be inspired by it and to learn from it that musical essence that it contains," Berlioz recalled. In his *Memoirs*, he mentioned the fact of conscious change of direction from the plan of narration and the exact text of the original source (*Faust* by Goethe). Also a creative atmosphere of 1846 was recreated, in which the work on the creation was completed – during travel, and on his return to Paris: "As soon as I began, verses, which I lacked, were born along with musical ideas that came into my head. I wrote my score with such ease, which I have rarely experienced while working on my other works ... I was not looking for ideas: they came themselves - moreover, in the most unexpected manner. When a detailed draft of the entire score was finally completed, I began to process it, to polish its various parts, to combine and cross them with all the zeal and patience which I was capable of, as well as to finish the orchestration, which until then had been only planned in some parts. I believe this work is one of the best I have ever composed," Berlioz summarised.

In the libretto of *La Damnation de Faust* aspects of the centuries-old tradition of folk legend of Doctor Faust, according to which the salvation of Faust is impossible, are summarised. We can assume that the original literary narrative definition of the genre, found by the composer, 'dramatic legend', came from here. The basis of the composer's interpretation of the folk legend was a modern understanding of the search for free human thought. The hero of Berlioz, Faust, like the heroes of Chateaubriand, suffers from fatigue and frustration in life. His faith is weak, and it is so lacking it cannot protect and save Faust. Faust's love with Marguerite is impermanent; Faust's desire to save abandoned Marguerite out of mercy, the late flash of his former love and his repentance led to the signing of the

⁴³ Christian ideas are the basis of the musical content of the programme vocal and symphonic forms of R. Schumann (secular oratorio of the *Scene from Faust by Goethe*, 1844 – 1853) and F. Liszt (oratorio *The Legend of St. Elizabeth*, 1857 – 1862, the oratorio *Christ*, 1853 – 1866, the oratorio *St. Stanislaus, the King of Hungary*, 1896).

⁴⁴ The composer called this work a 'grand opera' in a letter to J. d'Ortigue dd. March 13, 1846. Such a definition of the genre was applied by Berlioz until the completion of the work on the score.

fatal contract: in return for a promise of Mephistopheles to free Marguerite from execution Faust agrees to give his soul to Mephistopheles: the hero tragically dies being deceived by Mephistopheles.

A self-portrait of the artist's own image that stands in the centre of his works is characteristic of Berlioz's art: the libretto text of *La Damnation de Faust* describes the psychological portrait of a contemporary of the composer. Berlioz included a number of autobiographical allusions in the narrative of the dramatic legend. Thus, in the *Memoirs* (chapter 40) he described the poetic, musical and aesthetic experience of faith: 'I live all alone ... I sing, I believe in God. Healing.' The composer felt harmony and the fullness of existence, being near the sea shore, in Nice. Berlioz's biographer A. Boschot calls him 'Berlioz/Faust', who would like to come back to the world of harmony and beauty – to that world, memories of which are associated with the faith of youth. The composer included in the libretto the words of Doctor Faust, characterising the contradictory experience of faith in him in his later life: 'Heart, you are so shaking! / You aspire to heaven with holy singing. / Faith came back to me / And it returned me holy peace.' And further: 'Alas! Oh, the hymn of heaven, why are you awaking / Life in the cold soul? Oh, wonderful prayer / Why are you challenging my decision?' (Hereinafter – translation by N.M. Spassky).

A certain thrill conflagrated Faust as he contemplated pictures from nature. His desire to find himself inside the universal elements of creation is represented in the episode of the *Invocation to Nature* (p. IV): '*Nature immense, impénétrable et fière! / Toi seule donne trêve à mon ennui sans fin!*' ('In you, in nature only, impenetrable and proud, / I find the rest from the endless torment!'). A sense of the fullness of being penetrates the world of the senses of the protagonist.

The composer included an autobiographical motif in part IV of *La Damnation de Faust* from the episode, described in his *Memoirs* as follows: 'One fine morning in May, in Côte-Saint-André, I was sitting in a meadow in the shade of tall oaks ... Absorbed in reading, I still was distracted by a tender and sad singing, sounded over the plain at regular intervals. Nearby, there was a religious procession of the Ascension. I heard the voices of peasants singing 'the litany of the saints'. There is something poetic and touching unspeakably exciting me in this custom of going round hills and plains in spring to appeal for heavenly blessing on the fruits of the earth. The procession stopped at the foot of a wooden cross decorated with foliage; I saw people bending the knees, while the priest blessed the field; then they slowly moved on, continuing their melancholy chant.' The motif of prayer at the shrine performs semantic and structural functions in the episode *The Ride to the Abyss*: not wanting to scare the praying women and children, Faust asks Mephistopheles to pacify the infernal horses. Racing to rescue dying Marguerite, Faust is still able to take in the cynical speeches of Mephistopheles about the insignificance of human existence. Compassion from Faust for Marguerite's fate came too late, and the character was over the abyss, and into hell. His moribund state is characterised in the essay *Faust* by M. Yourcenar as follows: 'Until the moment of death, Faust does not clearly understand what is happening to him, and this madness saves him, turning him into what we all are: into a miserable confused person.'

Features of the artistic concept of H. Berlioz

'The interpretation of the image of the hero defined an aesthetic concept of the work as a whole,' A.A. Khokhlovkina wrote. The uniqueness of the artistic concept of the composer is evidenced by the literary definition of the genre (from Lat. *legendae* – 'what one should read'), features of the literary language (multilingualism), principles of musical drama and formation. The multilingualism in *La Damnation de Faust* is composed of the interaction of French, Latin and the mystified language in which, according to Swedish philosopher E. Swedenborg, demons and condemned – creatures from

hell (*les damnés*) express themselves.⁴⁵ The musical content of the work consists of the fusion of the elements of the genres of opera, ballet, symphony and oratorio, with the leading role of literary and poetic text (programme): this is a distinctive feature of the composer's concept.

A feature of the composer's artistic concept is to create a modern tragic literary and musical interpretation of the Christian faith, in the display of disbelief as evil, leading to loss of life. The musical and theatrical embodiment of a generalised image of evil is a novelty; modern realism of this image in the interpretation of Shakespeare, Goethe and Berlioz is expressed in the idea of evil hidden under a mask of good: there is a 'part of that power which eternally wills the good'.

The problem of strengthening the positions of Christianity kept relevance in the culture of France. 'It is too often forgotten that the independent *Faust* is a *purely Christian work in its construction* (italics added: V.A.) ...From a theological point of view human nature is not an embodiment of evil initially, it becomes so only losing to sin ... If the path to Gretchen's threshold was shown to Faust by an angel, their kiss would bring them both only happiness,' M. Yourcenar wrote.

The psychological constant of faith defines the uniqueness of the artistic concept of the work and features of Berlioz's interpretation of the fate of the protagonist, who was condemned because of doubts about the faith. In the dramatic legend *La Damnation de Faust*, as in *Easter Carols* from *Eight Scenes*, the faith is a 'special treasure of the content of the music', which is found on the semantic and structural levels of the work.⁴⁶

The composer's interpretation of his literary source

The dominant sense bearing motif *damnation* (condemnation or death curse) is connected with the events of scene XIX, part IV *Pandaemonium* and the Epilogue (*On Earth*), narrating the mystery of the death of Faust. The motif of the death of the protagonist determines the specific interpretation of Goethe's *Faust* by H. Berlioz, the change of direction of the literary and musical concept of the dramatic legend from the meaning and structure of the literary source: the tragedy of the death of Faust is a terrible secret, hidden in the depths of hell.

The genre definition of Berlioz 'dramatic legend with an apotheosis' defines the semantic and structural features of the two concluding chapters of the work: the Epilogue, consisting of two episodes, and *The Apotheosis of Marguerite*. The establishment of the faith and immortality of Marguerite's soul saved by love in *The Apotheosis of Marguerite* 'completes' and accomplishes the Christian content of the vocal and symphonic concept, tightening all the previous strains of it (*Easter Hymn* in part II, and the *Peasants Litany* in part IV, as well as the episode *In heaven* from the *Epilogue*) in one unit. Sections of the score associated with the establishment of faith, form a stable sense bearing core in the composition; these sections are placed at junction points in the development of the action. The musical and dramaturgical sphere of the condemnation and death of Faust, and the opposite sphere of the Christian world are structurally balanced. The ideological oppositions (belief/disbelief) in the composition of Berlioz are identified in the relationship and contrast of sharp musical and theatrical images of Faust, Marguerite, and Mephistopheles.

The structure, fusion of genre elements, and the musical dramaturgy of 'La Damnation de Faust'

The score of the dramatic legend *La Damnation de Faust* consists of four parts, divided into scenes and individual items-episodes (total – 19 scenes, including the *Epilogue*; 26 separate episodes, includ-

⁴⁵ Emanuel Swedenborg (1688 – 1772) – Swedish theosophist, Christian mystic.

⁴⁶ "A special treasure of music content" – an expression of researcher V.N. Kholopova.

ing the *Apotheosis of Marguerite*). *Part I* included scenes I – III: *Entrée* (1), *Chorus and Dance of Peasants* (2) and *Hungary March* (3). *Part II* includes scenes IV – VIII, uniting 10 diverse musical items: *North Germany* (4), *Easter Hymn* (5), *Auerbach's Cellar* (6) *Brander's Song* (7), *Fugue on the Theme of Brander's Song* (8), *Mephistopheles' Song* (9), *Mephistopheles' Aria* (10), *The Chorus of Gnomes and Sylphs* (11), *The Dance of the Sylphs* (12), *Finale: Chorus of Soldiers. Chorus of Students* (13). *Part III* (scenes IX – XIV) includes 7 episodes: *Allegro* (14), *Faust's Aria in Marguerite's Room* (15), *The Ballad of the King of Thule* (16), *Mephistopheles' Spell* (17), *Minuet of the Will-o'-the-Wisps* (18), *Mephistopheles' Recitative and Serenade* (19), *Trio and Chorus* (20). *Part IV* (scenes XV – XIX and the *Epilogue*) includes 6 episodes: *Marguerite's Romance* (21), *Invocation to Nature* (22), *Recitative and Hunt* (23), *The Ride to the Abyss* (24). *Pandemonium. Chorus of the Spirits of Hell* (25), *The Apotheosis of Marguerite* (26).

The alternation of recitatives, solo episodes, ensembles, choral and crowd scenes (including dance, ballet scenes) make a logically clear dramatic whole; the thematic elements of vocal and orchestral parts are summarised in the vocal and symphonic texture of the work. The dramatic functions of the orchestra are to perform tasks of a 'programmatic' and descriptive, or external nature, as well as to develop an expressive and psychological level of content, related to the opening of the psychological subtext of the events. *La Damnation de Faust* has a balance of the components of musical drama (recitatives, solo episodes, ensembles, etc.) characteristic of the genre of opera; composite functions and the scale of choral and crowd scenes in the work meets the criteria for the genre of oratorio. According to the definition of the researcher A.A. Khokhlovkina, Berlioz found in *La Damnation de Faust* a new complex genre close to romantic opera, in which the lyric, dramatic, folk genre, fantastic and descriptive scenes coexist in a complex interpenetration and unity.

The multi-level nature of the coexistence and interaction of the various areas of musical dramaturgy (folk genre, fiction, etc.) is due to the counterpoint of the action. The main areas include: the area of the Christian world, the area of *damnation*, and the lyrical area of the love of Faust and Marguerite. The area of the Christian world is formed by four different episodes of action that are united by faith as a humanitarian value, the central concept of Christianity. *Easter Hymn*, a litany, an episode from the *Epilogue In Heaven* (chorus of seraphim before the throne of the Most High) and *The Apotheosis of Marguerite* are the sense bearing rhymes of the work.

During the parallel evolution of *Easter Hymn* and a monologue with the recitative of Faust, the composition of the scene of continuous development of the action, the meaning of which can be conditionally described as the interaction of images of the faith imperative (Christian hymn) and doubts about faith (contradictory emotional world of Faust), is created.

A Christian prayer (*Litany* from act IV) forms a meaningful arch with the scene *The Apotheosis of Marguerite*. In the episode of the *Epilogue: In Heaven* (the choir of seraphim before the throne of the Most High), Berlioz created a generic musical and theatrical way for the forgiveness and salvation of Marguerite. In the final scene *The Apotheosis of Marguerite* a semantic result of literary and musical narration is confirmed: the immortality of Marguerite's soul saved by love is the basic idea of Christianity.

Easter Hymn

Easter Carols opening the *Eight scenes from Faust* by Goethe were included by the composer in scene IV of the continuous development of the action, with the name *Easter Hymn*.⁴⁷ The development

⁴⁷ Hymn – a religious-teaching musical and poetic genre associated with spiritual songs (S. Averintsev).

of the dramatic area of the Christian world (part II *North Germany*) is associated with the display of the central event of Christianity – the sacrament of Christ’s Resurrection. *Easter Hymn* forms a single composition with a monologue (the beginning of the scene) and recitative of Faust (the end of the scene).⁴⁸ Here the independent ‘action plans’ are united: a choral hymn of Christians (women’s and men’s choir group), the solo of Faust and a part for symphony orchestra. *Easter Hymn* opens with the unison singing of the women’s choir group (1 and 2 soprano), intoning conjunctively by a fourth to the tonic mode. With the method of splitting voices the vocal unison ‘unfolds’ to a four-voice chord; during a solemn proclamation - ‘Christ has risen!’ - a complete tonic triad *F-dur* transparently sounds from wood and brass wind instruments (*forte*), on the background of a tremolo from the timpani, and the *pizzicato* of the string instruments. **Example 3.**

Entering on the principle of antiphonal singing the voices of the men’s choir group (tenor and bass) intone in unison expressive melodic phrases, a declamatory composition which corresponds to the rhythm of the poetic text; a part for solo timpani is included into the roll-call of choral parts. Off-beats penetrate the rhythmically smooth movement of harmonic figuration of string instruments *pizzicato* from time to time. The researcher A. Boschot compared the muffled sound of vertical chords in the parts of wood and brass wind instruments with ‘organ sounds reaching from afar’. The expressive unison-playing of horns developed in great durations, contrast rhythmically with the syncopated figures in the parts of the timpani and contrabasses. The flexibility of voice production, the plasticity of the choral texture, and the simplicity and sophistication of the instrumentation characterises the composition techniques of the vocal and symphonic style of Berlioz. Individual thematic elements and rhythmic intonation complexes have uninterrupted development: the upward conjunct movement, the syncopated rhythm sections within chord verticals in parts of the men’s choir group and in parts of the horns choir, the dotted rhythm in the parts of the timpani and contrabasses. The clarity and transparency of the texture of *Easter Hymn* are preserved in its final climax.

We can conditionally divide the composition of the scene being considered into three sections: the restatement of the opening phrase ‘Christ has risen!’ at the join of the first and second sections creates a sense of the continuous delivery of energy; the third section contains the lyrical climax, in which the nostalgic memories of Faust about the elevated feeling of spiritual admiration experienced by him as a child, in the hours of prayer, are concentrated. A clever discovery of Berlioz is a soft climax to the *Easter Hymn*; vocal and symphonic *pp* – expressive sound characteristic of musical and theatrical image of festive sacrament.

Easter Hymn is a constant of faith, representing “the central worldview position and at the same time the psychological pattern of Christianity” (S. Averintsev). In the work of Berlioz, the presentation of the hymn is connected with the demonstration of the contradictory inner world of Faust. The origins of Faust’s faith consist in his cherished childhood memories: “I remembered my childhood again, / Sweet hour of prayer ...”. Faust’s faith is a moral component of his soul and mind. In later life, being disgusted with the ‘cooled life’ the hero understood faith as a possibility for the reconciliation of life with a union with God. When Faust heard Easter singing, memories of the reverent experience of prayer awakened in his heart the hope of returning lost faith that can ‘refresh the mind’: “The sweetest of songs / sound stronger. / I can cry again, I aspire to the heaven!” – exclaims Faust. “He cries, being crushed with the idea of infinite happiness that faith could bring him,” A. Bauchau said. ‘Belief in the right revives in him,’ researcher A.A. Khokhlovkina commented on the content of the episode, in which the elevated feelings of Faust are concentrated.

⁴⁸ New musical and theatre forms of Berlioz – recitative monologue and recitative aria – were used by the composer in the scenes of through-composed development of action in order to dynamise the musical drama.

As a lyrical climax, the composer joined a unison statement of the expressive phrases of the solo part of Faust and parts of the women's choir group, performing an Easter hymn. Parts of the men's choir, sustained in the nature of a humble prayer, are stated in great durations; against this background, the voice part of Faust stands out prominently in the musical texture. Intonations of the leading theme of oboe *dolce et espressivo* of *Entree* lie at the heart of the latter. In the work of Berlioz this topic embodies a 'sense of life'. **Example 4.**

Easter Hymn ends with exclamations of *Osanna!* with two choirs alternated with passages of the wood wind instruments turned to a higher register. The establishment of the psychological constant of faith occurs in the scene of the *Easter Hymn*, the formation of the spiritual side of *The Christian world* begins in the musical drama *La Damnation de Faust*. The variety of images of the mentioned side expands in accordance with the direction of the space vector "earth – heaven": from parts II (*Easter Hymn*) and IV (*A litany of Christians*) to the episode *In Heaven* (the *Epilogue*, the choir of seraphim before the throne of the Most High) and *The Apotheosis of Marguerite*. The concept of faith structurally organizes the length of narration of the dramatic legend, in which we can read about matters of life and love, death, and immortality of the human soul. The fortunes of the main characters are related to the psychological establishment of faith.

The celebration of the main event of the Christian world in scene IV is perceived through the prism of the subjective lyrical experiences of the protagonist – 'Faust of 1830, whom the romantic musician Berlioz gives his soul'. (A. Boschot). 'Berlioz-Faust', who began studying in a faith school, really kept touching the memories of his first communion, although in his youth the composer believed that he was freed from Catholicism. On the one hand, Berlioz assigned himself to the associates of the Christian sophist and writer F.R. de Chateaubriand. 'His excessively painful sensitivity, despite the spells of pride, could not resist the conciliatory power of prayer', – the French researcher described about the contradictions of the inner world of Berlioz. On the other hand, the *Memoirs* contain the famous quotation of Berlioz, indicating his loss of faith - his bitter disappointment in life. Thoughts of this kind are not uncommon in Berlioz's letters. Analysing the contradictions of Berlioz's faith, the composer's biographer Theodore-Valensi gave the example of the memories of the sculptor Antoine Etex, who was at the Villa Medici, as Berlioz. Whilst wandering around the neighbourhood, young artists visited the Dominican Monastery, after which the composer spoke of his intention to devote himself to religion. "Was it the romanticism, aggravated by spleen, pushed him to the religion, which he considered extinct? Poets, considering themselves to be unbelievers, however, keep the idea of God because of its poetry. For the love of the divine idea they honour God Himself," the researcher wrote. Berlioz addressed the creation of works in the genres of sacred music in different periods of his creative development.⁴⁹ When the sweet memories of youthful faith were scattered, the composer suffered, as his character Faust suffered, from a sense of emptiness. Exclaiming with tears, "I believe in heaven!" Faust, like some modern follower of Chateaubriand's school, seemed to 'take artistic emotion for the grace of faith'. In *Easter Hymn*, the composer put the image of an unruly modern man suffering from loneliness against the collective image of the faithful (Christians), existing from the beginning of the Christian world; his faith failed. It had been weakened from facing the contradictions of the outside world.

⁴⁹ The previously mentioned *Missa Solemnis* (1824), which was performed at the Paris church of Saint-Roch (1825), and the *Religious Reflection* after T. Moore, for voice, chorus and orchestra (1831) have been preserved from the first works of Berlioz in the genres of sacred music. *Requiem* (1837), the composition of his mature period of creativity, was performed in the Paris Church of the Invalides; the spiritual works of Berlioz of the late period of his creativity include the *Te Deum* (1849).

Litany

In an article, *Picturesque Italy* (1835), Berlioz mentioned a litany written by him, which he first heard as a child, at home, in the province of Dauphiné. The melody of the litany was tender, mournful and sad, which a prayer to our Holy Mother should be. Whilst looking through the literary materials for the *Musical journey through Germany and Italy* (the original name of the *Memoirs*) in 1844, the composer found a notation for this litany. Composing a dramatic legend *La Damnation de Faust* he included that same melody in the musical material of the scene *The Ride to the Abyss*, which takes place shortly before the death of the protagonist. Continuously thinking about the dying Marguerite when riding, Faust notices a group of Christians praying in the field, who kneel at a shrine. He hears the prayer: *Sancta Maria, ora pro nobis*. The vocal unison of the litany of women's voices (soprano) slowly draws out over the rapid, intermittent gallop of the infernal horses (orchestra part). "Look out! Here are women and children!" exclaims Faust. The horses pass like flashes; screams of terror can be heard - prayers spread out. Faust is carried away, with the infernal hippocentaurs; longing to release Marguerite from execution, he continues to hear the litany: *Sancta Magdalena, ora pro nobis, Sancta Margarita ...*

Personalized timbre of the solo oboe is chosen by the composer for the narration of the complaints of the soul of Faust: the melodic phrases are saturated with chromaticisms – the 'groaning' intonations of the descending minor second. The oboe part, due to the rhythm and intonation of expression, and the independence of rhythmic organisation, forms a contrast against the background of the orchestral musical texture: the downbeats in the cellos and the contrabasses imitate the mad gallop of infernal horses; the characteristic feature here is the rhythmic ostinato figure (eighth and two sixteenths) in the violins' parts.

The melodic line of the litany is set in great durations, delivering a slow type of movement. It has clear tonal shapes: the downward movement from the descanted fifth tone (*c-moll*) leads to the tonic basis (*c*). **Example 5:** The *Litany of Christians* is an internal and external expression of faith. In the episode of the mentioned scene, related to the sacrament of prayer, it performs semantic and emotional and psychological functions by creating an independent 'action plan' as the *Easter Hymn*. In the musical texture of the scene which is being considered, the vocal melodic line of the litany is polyphonically connected with the orchestral parts, which are high and low stringed instruments. An external (descriptive) 'plan of action' is concentrated in the orchestra part: rapid movement of riders, flight in space. Vocal and orchestral layers of musical texture, having independent speed of movement, form expressive psychological and program descriptive aspects of action respectively.

During the opening bars of the litany, the solo voice of the oboe trails off for a short time to enter again in counterpoint with the string parts. In the second stanza of the litany, prayers mention the name of Saint Magdalene. The sudden break in the sacrament of prayer occurs during the appealing of Christians to Saint Margaret: the prayers notice riders. Here comes a syncopated phrase from the oboe, whose part represents the spiritual unrest of Faust. A relief instrumental line of oboe develops in polyphonic conjunction with the ostinato rhythm and intonation of the high and low string instruments. Thus, prayer singing, ostinato rhythm and intonation complex ('ride') and the oboe solo function as organized parameters of musical texture, subjected to the major composer concept. *Episode of sad grace* (A. Boschot) – the litany (the sacrament of prayer) – is in the zone of the dramatic climax of *La Damnation de Faust*. This nodal point of action development is the semantic rhyme of *Easter Hymn* and the final *Apotheosis of Marguerite*. The Litany is an integral part of the Christian musical content of the work.

Epilogue

The Epilogue of *La Damnation de Faust* consists of two contrasting episodes: *On Earth* (the choir of the demons and the condemned) and *In Heaven* (the choir of the seraphim before the throne of the Most High). The episode *On Earth* (*Maestoso, avec le caractère*) is performed by the unison sound of the men's choir (bass). The composer remarks *du Récitatif, plus sombre, sotto voce* determine the nature of performance: dark (in a low voice) vocal and voice intoning on the background of drawn tones in parts of low string instruments (cello and contrabass), interrupted by long pauses. Multimeter ($\frac{3}{4}$ and $\frac{4}{4}$) is an expressive technique to deliver disconnected laboured breathing of those who pronounce temperate phrases, dully coming from the underground depths.

Example 6. R. Schumann wrote about that even during the première of the 'Symphonie Fantastique' by Berlioz he was amazed with the freedom and ingenuity with which he applied even timings and rhythms in combination with odd rhythms. Schumann believed that the rhythmic freedom of musical phrases was due to Berlioz's desire to 'rise to the height of poetic language' in music. Voice intonations in the part of the men's choir, as well as other semantic units of musical texture – 'meaningful' pauses – form the characteristic contour of monody, slowly crawling over the tones and semitones. After overcoming a wide range (major ninth), the monody stops sounding (*pp*): 'Then hell went silent. / And deaf underground grinding of the devil's teeth / Was only heard; there was a monstrous secret buried in the depths. / Woe to us!'

In the episode *In Heaven* (with a choir of seraphim, before the throne of the Most High, in the *Epilogue*) the choir of seraphim, before the throne of the Most High) two choirs participate: a three-voice mixed choir (soprano, tenor, bass) divided into groups, and a children's choir. According to the composer's remark *ad libitum*, the children's choir can reach two or three hundred voices; the children's choir can be placed in the back of the stage, at high steps; they must be led by the choirmaster. "If it is possible to engage only 30 voices, it is necessary to place them behind the mixed choir, as well as downstage and among the bandsmen", - Berlioz pointed out in the score.

Before the throne of the Most High seraphim ask God for forgiveness of Marguerite. According to the Christian doctrine, suffered and reclaimed sinners are granted forgiveness and salvation – the highest gift from God. The saved soul moves into the divine realm of being – 'to heaven'. The part of the choir of seraphim before the throne of the Most High and the solo part (soprano) from the *Epilogue* (*In Heaven*) forms the scene of through development of the action, joining the choir from *The Apotheosis of Marguerite*. The episode *In Heaven* (*Maestoso, non troppo lento*), sustained in a single tone (*Des*), followed by the section of *The Apotheosis of Marguerite*, takes a central position of the mentioned tone in the general tone plan of the work. Vocal and symphonic texture is sustained in a single dynamic plan (from *p* to *ppp*) and transparent instrumentation. The sound of string instruments (*divisi*) is significantly strengthened by the timbre of harps (total of 8 to 10 instruments). In the group of violins diverse methods of sound (*pizzicato*, *flautando* and play mode *sul ponticello*) are used. The sound of the mixed choir (*dolce, p*), supplemented by short 'whispering' phrases of flutes (*ppp, Un peu plus animé*), reminds us of the elevated style of the section *Sanctus* from the *Requiem* by Berlioz. 'Everything is changing in the weightless air,' is how the researcher A. Boschot described the musical atmosphere of the episode under consideration. Accompanied by high wind instruments, the unison of the choir of seraphim (*Des*) intones a harmonic phrase, built on an upward movement on tones of the dominant seventh chord: an expressive, declamatory 'questioning' is suspended on the seventh tone, which 'hangs'. **Example 7.** Silent call: 'Margarita!' (solo soprano) performs the function of the transition *attacca* to the finale of the dramatic legend finale.

The Apotheosis of Marguerite

The Apotheosis of Marguerite is the spiritually-elevated lyrical finale of the dramatic ending of the legend *La Damnation de Faust*, marked by special methods of expression. As acknowledged by Berlioz, even in his early career, he thought about the internal communication in the composition that exists between musical expression and instrumentation. Berlioz considered the presence of such a communication in the work to be as much significant professional asset as the melodic richness. The composer described the expression – quintessence of his musical style as follows: “The main advantages of my music lies in its passionate expressiveness, its internal heat, rhythmic thrill and suddenness. When I say passionate expressiveness, it means an enthusiastic desire to convey the inner meaning of the story, even when the story is opposite to the passion and when it comes to expressing the delicate, soft feelings or the deepest evenness”. The composer wrote about the composition of the final melodic masterpiece for “La Damnation de Faust”: “In Prague, I got up in the middle of the night to note a chant, which I was afraid to forget then, - a chant of the choir of angels in the apotheosis of Marguerite: “Ascend into heaven, the simple-hearted soul sinned because of the love!”. The musical texture of the final section of the dramatic legend is characterized by simplicity and elegance of the melodic pattern. Opening phrases of the choir of angels (*Des*) appear in the background of the same transparent harmonic figurations of string instruments, which formed the basis of the musical texture in the previous episode (“In the Heaven”, the choir of seraphim before the throne of the Most High”). **Example 8.**

The orchestra “air in the composition” follows the “most delicate movements of thought” (R. Rolland). The orchestra part is artfully connected with voice parts of the mixed and children choirs. Linear voice-leading with imitation occurs in the musical texture of “The Apotheosis of Marguerite”; splitting of unisons and roll call of voices interact with transparent harmonic verticals. The repetition of the call: *Margarita!* in the part of solo soprano and choral chords developed in large values as chorale form parallel plans in the evolution of the musical material. Choral and solo voice parts are polyphonically combined with parts of the orchestra, which also have an autonomous logic of development. “What are the heights, at which these octaves filled with the light soar!”, - A. Boschot exclaims, noting melodic and harmonic figurations in the parts of two solo violins, developed in the third, and an octave higher – another violin part (*flautando*). In conjunction with the voices of harps the “soaring” violins create a timbre-coloristic *atmosphere of light* in “The Apotheosis of Marguerite”. The considered section of the score is one of the brightest findings of Berlioz in the area of timbre dramaturgy. The composer attained the maximum possible in relationship of musical expression with the art of instrumentation for the musical and theatrical expression of the state of spiritual and elevated par excellence; ἀποθεώσις (Greek) – deification. Voices of the mixed, children’s choirs and solo soprano, associated with singing of invisible angels in the depths of heaven, intone (*ppp*) the concluding phrases: “Ascend to heaven, pure soul, suffered from love <...> Fly to us, Marguerite!”.

R. Rolland in his essay “Berlioz” expressed solidarity with the opinion of authoritative critic Ambros, who noted a special ability of Berlioz to the express elegy and lyrical emotion in music: “Berlioz feels with such an intimate tenderness, with such depth ...”. Pages of the score “La Damnation de Faust” exhibit high dramatic skill of the composer, musical expression and unique brilliance and transparency of orchestral colour, bright theatricality of images. Berlioz created a four-voice vocal and symphonic concept in original literary and musical genre of dramatic legend for the modern musical and theatrical implementation of faith loss dramatically experienced by the hero.

The concept of faith received clear, consistent and complete musical and theatrical implementation in the “Easter Hymn” (p. II), litany (p. IV), in the episode of Epilogue “In the heaven” (the choir of seraphim before the throne of the Most High), and in “The Apotheosis of Marguerite”. In the process of presenting the musical content of the dramatic legend, the named sections formed an extensive musical and dramatic area, which can be conditionally described as the spiritual realm of the *Christian world*, defining the meaning of the artistic concept of “La Damnation de Faust”.⁵⁰

Musical content of the work of Berlioz, as well as a literary source, has several spatial dimensions, kaleidoscopic variability of life elements – “colourful dreams of the earth” (August Schlegel), where the life, love and death, heaven and earth, greatness and insignificance of the human soul, eternal power of nature and inequality of human feelings are connected. Comprehensive characterization, dedicated to “Olympian enlightened titan” Goethe, can be also attributed to H. Berlioz – “one of the most fearless world geniuses” (R. Rolland): “Nothing” and “everything” run into one here, like Mephistopheles and Faust run into the personality of their creator, forcing them to sign a contract on the basis of full love to life, love, reinterpreting the underworld origin as all mankind” (T. Mann).

Poetic reflection by Chateaubriand (later – by E. Renan) of spiritual values of Christianity is the basis of the Christian and philosophical interpretation of faith in the cultural space of France. Faith, a concept of Christianity rooted in various fields of culture and art, influenced the change in the spiritual and cultural life during the 19th – 20th centuries. The problem of interpretation of the tragedy “Faust” by Goethe (1806) preserved relevance at least during forty years in the French music. It was first implemented by Berlioz in the works “Eight scenes from “Faust” by Goethe” and “La Damnation de Faust”. The apology of faith underlies the lyrical operas “Faust”, “Mireille” and spiritual works by C. Gounod. Influence of the ideas of Christianity can be found in the evolution of the genre of French opera and oratorio: from H. Berlioz to C. Franck, C. Gounod and J. Massenet; from P. Dukas to V. d’Indy, F. Poulenc and O. Messiaen.

References

1. Андреев Л. Г. Два лика свободы / Нодье Шарль. Бурже Поль. Ален-Фурнье. Жан Сбогар. Ученик. Большой Мольн. Романы: Пер. с фр. / Сост. и вступ. ст. Л. Андреева; Коммент. Е. Петраш; М., «Правда», 1990. – 576 с.
2. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Ф. Лист. Избранные статьи. Предисловие и общая редакция Я. Мильштейна. М., Государственное музыкальное издательство. 1959. – 463 с. сс. 270-349.
3. Зенкин С. Н. Жерар де Нерваль – испытатель культуры / Нерваль Жерар де. Мистические фрагменты / Пер. с фр. Сост. Ю. Н. Степанов. Вступит. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. СПб., Издательство Ивана Лимбаха. 2001. – 536 с. с. 8-40.
4. Сталь де. А.-Л.-Ж. О литературе в ее связи с общественными установлениями / Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов, вступит. статья и общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. М., Издательство Московского университета, 1980. – 638 с. сс. 375, 392-393.
5. Михайлова И. Н., Петраш Е. Г. Искусство и литература Франции с древних времен до XX века. М., Издательство «КДУ», 2003. – 384 с. Гл. VI «XIX век». сс. 260-364.

⁵⁰ An opposite spatial vector points at the area of *Damnation*, to which a vast range of images belongs: Mephistopheles, demonic creatures – the inhabitants of pandemonium, condemned and sinners; Berlioz forever moved the image of condemned Faust to the mentioned area.

6. Делакруа Э. Из Дневника / Мастера искусства об искусстве / Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7 томах. Т. 4. М., «Искусство», 1967. – 623 с.
7. Рескин Джон. Лекции об искусстве. М., Б.С.Г.-Пресс, 2013. – 320 с.
8. Жюллиан Ф. Делакруа / Пер. И. В. Радченко; Коммент. М. Н. Прокофьевой. М., «Искусство», 1986. – 222 с.
9. Гёте И. В. Об искусстве. Сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги. – 623 с.
10. Карельский А. В. Основные тенденции развития романтизма и его национальная специфика. Глава пятая. Французская литература / История всемирной литературы. Том 6. – 880 с. М., «Наука», 1989. сс. 143-146.
11. Chateaubriand //G. Lanson, P. Tuffrau. Manuel illustré d'Histoire de la littérature française. Paris, Librairie Hachette, 1953. – 984 p.
12. Шатобриан Ф. Р. де «Замогильные записки». Пер. с фр. О. Э. Гринберг (кн. 1 – 17) и В. А. Мильчиной. Вст. ст. В. А. Мильчиной. (кн. 18 – 44). М., Издательство имени Сабашниковых. 1995. – 736 с.
13. Котляревский Н. Мировая скорбь. В конце прошлого и в начале нашего века. С.-Петербург. Типография М. М. Стасюлевича, 1898. – 360 с.
14. Шатобриан Ф. Р. де. «Гений христианства» //Эстетика раннего французского романтизма (Серия История эстетики в памятниках и документах). Перевод О. Гринберг. М., Издательство «Искусство». 1982. – 479 с.
15. Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825-1826 гг.). Ленинград, «Наука». 1964 г. – 622 с.
16. Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815 – 1830). Л., издательство Ленинградского гос. университета. 1956. – 536 с.
17. Combarieu J. Histoire de la musique. Tome III. Librairie Armand Colin, 1919. 667 p. P. 3 – 16.
18. Роллан Р. Берлиоз. //Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 4 Музыканты наших дней: Стендаль и музыка /Пер. с франц. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина. Ред., сост. и коммент В. Брянцевой. М., Музыка, 1989. 255 с. сс. 21-59.
19. Берлиоз Г. Мемуары / Перевод О. К. Слезкиной. Вступ. ст. А. А. Хохловкиной. Ред. перевода и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., Государственное музыкальное издательство. 1961. – 916 с.
20. Теодор-Валенси. Берлиоз /Пер. с фр. Ю. А. Раскина. М., Издательство «Молодая Гвардия», 1969. – 336 с.
21. Шуман Р. Берлиоз //Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Пер. с нем. Рецензия, вступление и примечания Д. В. Житомирского. М., Государственное музыкальное издательство. 1956. – 400 с. с. 185.
22. Жерар де Нерваль. Судьба и творчество //Жирмунская Н. А. От барокко к романтизму: Статьи о французской и немецкой литературах. – СПб., Филологический факультет СПбГУ, 2001. – 464 с. сс. 215-238.
23. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте /Пер. с нем. Н. Холодковского. – М., Захаров, 2003. – 448 с.
24. Berlioz H. 8 scènes de Faust. Complete score. Hector Berlioz Werke, Serie 5, Band 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900–07. – 99 p.
25. Протопопов В. П. Полифония Берлиоза //Протопопов В. П. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII – XIX веков. М., Музыка, 1965. – 614 с. сс. 379 – 401.
26. Легенда о докторе Фаусте. Второе, исправленное издание. М., Наука. 1978. – 423 с.

27. Берлиоз Г. Избранные письма /Перевод с французского: В 2-х книгах. Составление, перевод и комментарии В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Книга 1: 1819 – 1852. – Л., Музыка, 1981. – 240 с.; Книга 2: 1853 – 1868. – Л., Музыка, 1982. – 272 с.
28. Берлиоз Г. Осуждение Фауста. Драматическая легенда в четырех частях с апофеозом. Соч. 24 (1845 – 1846). Либретто. Текст: Жерар де Нерваль, Алмире Гандоньер, Гектор Берлиоз. Перевод Н. М. Спасского. Санкт-Петербург, 2008. – 24 с. с. 4, 5.
29. Юрсенар М. Избранные сочинения: В 3 т. / Пер с фр. Т. 3. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 752 с. сс. 535 – 540.
30. Хохловкина А. А. Берлиоз. М., Государственное музыкальное издательство. М., 1960. – 547 с.
31. Аверинцев С. София – Логос. Словарь. Собр. соч. / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев.: «ДУХ И ЛІТЕРА». 2006. – 912 с.
32. Boschot A. Le Faust de Berlioz. Etude sur la 'Damnation de Faust' et sur l'Ame romantique. Paris, Editions d'Histoire et d'Art. Librairie Plon, 1946. – 181 p.
33. Berlioz Hector. Faustus Verdammung. Dramatische Legende in 4 Abtheilungen. La Damnation de Faust. Légende Dramatique en 4 Parties. The Damnation of Faust. Dramatic Legend in 4 Parts. Poème de H. Berlioz, L. Gandonnière et Gerard de Nerval. English version by John Bernhoff. Editor Charles Malherbe. Publisher info. Hector Berlioz Werke, Serie V, Band 11-12, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901. – 453 p.
34. Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / перевод с немецкого С. Апта, В. Бакусева и др. М., Культурная революция, 2009. – 368 с.

Questions and tasks

1. What are the reasons for emergence of new poetics in French art and literature?
2. Would you explain the influence of Goethe's Faust character on Romanticism in France?
3. Could you prove that Chateaubriand's works are the apology of Christian faith?
4. Name the works by Hector Berlioz which were inspired by Shakespeare, Byron and Goethe.
5. What musical piece lies at the root of creation of 'La Damnation de Faust'?
6. What genre is 'La Damnation de Faust'?
7. Define the semantic level that comprise the main idea of Christian faith in dramatic legend 'La Damnation de Faust' (op.24).
8. Would you analyze musical content of the 'Easter Hymn' based on the score 'La Damnation de Faust'?
9. Would you analyze musical content of *the Litany* based on the score 'La Damnation de Faust'?
10. Would you analyze musical content of *the Epilogue - In Heaven* based on the score 'La Damnation de Faust'?

Sheet music examples to Chapter 1

No.1 Chants de la Fête de Pâques

Ophelia: Heavenly powers, restore him.
(Hamlet, Shakespeare)

FAUST

Voici une Liqueur que je dois boire pisseusement, je l'ai préparée, je l'ai choisie, elle sera ma boisson dernière, et je la consacre avec toute mon âme, comme libation solennelle à l'aurore d'un jour plus beau.
(Il porte la Coupe à sa bouche. Son de Cloches et chants de Choeurs.)

Religioso. Moderato (♩. 80)

Flûtes I, II

Cors Anglais I, II

Clarinettes (En Si♭) I, II

Bassons I, II*

Cors (En Fa) I, II

Harpes I, II

Dessus 1^{er} Chœur d'anges TP (très doux) (avec le caractère du Récitatif)
Christ vient de res-sus-ci -

Dessus 2^e Chœur d'anges TP (très doux)
Christ vient de res-sus-ci -

Ténors Chœur de Disciples

Basses Tailles

Violons I pizz. f

Violons II pizz. f

Altos pizz. f

Violoncelles pizz. f

Contre-Basses pizz. f

Fl. PP

C. A. PP

Cl. (Si♭) PP

Bns PP

Cors (Fa) PP

Harpe I PP

Harpe II PP

Choeurs d'anges ter ter

Chœur de Disciples sotto sotto sotto sotto

Vns con sord.

Altos en diminuant peu à peu con sord.

Viles en diminuant peu à peu

C.-B.

Religioso. Moderato (♩. 80)

Приложение 1. Пример 1. Г. Берлиоз «Восемь сцен из Фауста Гёте». «Пасхальные песнопения»
Appendix 1. Example 1. H. Berlioz «Eight scenes from «Faust» by Goethe». «Easter carols»

Chant de la Fête de Pâques

Religioso moderato assai (♩ = 69)

Flûtes I, II III

Hautbois I, II

Clarinettes (En Si^b) I, II

Bassons I-IV

Cors (En Fa) I, II (En La^b) III, IV

Timbales (En Fa, La) (haussez le La en Ut)

FAUST

CHOEUR DE CHRÉTIENS

Sopranos I II

Ténors I II

Basses I II

Violons I II

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Religioso moderato assai (♩ = 69)

Приложение 1. Пример 3. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный гимн»
Appendix 1. Example 3. H. Berlioz «La Damnation de Faust». «Easter Hymn»

System 1 (Measures 79-82): *un poco ritenuto* / *ritenuto*

System 2 (Measures 83-86): *a tempo Iº*

Vocal Lyrics (Faust, Soprano, Tenor, Basses):

te Qui remplis-sais mon cœur de doux pres-sen-ti-ments Et chas-sais tout dé-sir, tout dé-sir fu-
 en sa pa-rolé-ter-nel-le, Nous le suivrons un jour Au cé-les-te sé-jour Où sa voix nous ap-
 en sa pa-rolé-ter-nel-le, Nous le suivrons un jour Au cé-les-te sé-jour Où sa voix nous ap-
 lan- guis- sent i- ci-
 bas, lan- guis- sent i- ci-
 bas, lan- guis- sent i- ci-
 has, lan- guis- sent i- ci-

Приложение 1. Пример 4. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». «Пасхальный гимн» (кульминация)
 Appendix 1. Example 4. H. Berlioz «La Damnation de Faust». «Easter Hymn» (climax)

(Chœur de paysans agenouillés devant une croix champêtre)

20 *P*

Sopr. Sanc - - - - ta Ma - ri - - - - a,

Vns

Altos

Vlles et Cb.

25

Sopr. o - - - - ra pro no - - - - bis.

Vns

Altos

Vlles et Cb.

30 *B*
I
P

Hb.

Sopr. Sanc - - - - ta Mag - da -

Vns

Altos

Vlles et Cb.

Приложение 1. Пример 5. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». Литания (Часть IV, сцена XVIII)
Appendix 1. Example 5. H. Berlioz «La Damnation de Faust». Litany (Part IV, scene XVIII)

Epilogue
sur la terre

Maestoso, avec le caractère du Récitatif (J. 76) *sotto voce*

116

Basses I lors l'enfer se tut. L'affreux bouillonne-ment de ses grands lacs de flammes, Les grincements de dents de ses tourmenteurs

Vlles et Cb.

123

Tén. *pp sotto voce*

Basses *(plus sombre)* *(Petit chœur)* *pp sotto voce* *(toutes les basses)* *pp* *pp* *pp*

d'âmes, Se fi- rent seuls en- ten- dre; et, dans ses profon- deurs. Un mys- tè- re d'hor- reur s'accomplit. Ô ter- reurs!...

Vlles

Cb. *pp* *pp* *pp*

* See foreword

Приложение 1. Пример 6. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста». Эпилог. «На земле»
Appendix 1. Example 6. H. Berlioz «La Damnation de Faust». Epilogue. «On Earth»

Приложение 1. Пример 8. Г. Берлиоз «Осуждение Фауста» (окончание)
Appendix 1. Example 8. H. Berlioz «La Damnation de Faust» (ending)

Chapter 2. Oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” by Hector Berlioz

“...there is but one way of being new, and that is to be true; there is only one way of being young, and that is to be eternal.”

Paul Claudel. [1, p.60].

“For Christianity, the greatest revelation is the Christ himself, Whose personality directly reveals the absolute life, as well as the absolute truth of this life, as if its conceptual formula, logos (See John 14:6 “I am... the life”).”

S. Averintsev. [2, p. 337-338].

Hector Berlioz (1803-1869) has worked in the area of spiritual music throughout the period of 1825-1861. Over the 36 year period of a creative evolution the composer has written more than ten works in different genres. The spiritual oeuvres of Berlioz are an impressive artistic phenomenon, a creative embodiment of high moral truths responsible for giving Christianity its longevity. They are the Beatitudes, salvation of the soul, and eternity of Christian love. Among the greatest phenomena of musical culture are: “Requiem” Op. 5 for mixed choir and orchestra (1837); dramatic legend of “The Damnation of Faust” Op. 24, oratorio for soloists, choir, and orchestra (1845-1846); “Te Deum” Op. 22 for soloists, 3 choirs, and organ (1849); oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” Op. 25 (1854) of Hector Berlioz.

From the middle of 1840’s the faith as the core principle of Christianity was under criticism in the French cultural thought. The crisis of faith was evident for the contemporaries of the Christian teachings of François-René de Chateaubriand (1768-1848), followers of which were the young Berlioz and the “tester of culture” writer Gérard de Nerval (1808-1855), who paid a special attention to faith. The absence of faith was accompanied by the spiritual search of “generation of 1848”, among which were the thinker Ernest Renan and philosopher of art Hippolyte Taine, a child of a Protestant family. The ideology of science, promoted by Renan and Taine, has defined

the nature of humanitarian knowledge and philosophy of art of the members of the French intelligentsia of 1850's and 1860's.

A writer, a reformer of humanitarian sciences, and a historian of ancient languages and religions Ernest Renan (1823-1892) had experienced a spiritual revolution in the second half of the 1840's. Seeking new possibilities for promoting Christianity in France, Renan cried out: "Who can found a rational and critical Christianity?" [3, p. 35]. The author of a future book "Life of Jesus" stated: "I was a Christian, and I have sworn always to be one <...> should not be an orthodox. What is needed is pure Christianity" [3, p. 32, 33]. Historicism, determinism, and scientism are what distinguish the direction of thoughts on art of the historian-philosopher Hippolyte Taine (1828-1893).

Having dedicated the concept of a dramatic legend "The Damnation of Faust" to the problem of losing faith, Berlioz clearly saw the renewal of the religio-aesthetic canons in the spiritual life of his contemporaries as a trend that was connected with the crisis of faith. The said trend has influenced the evolution of the genres of the French opera and oratorio, which reflected the ideas of redemption, spiritual transformation, compassion to humans, turning to God, and salvation of the soul. With the emergence of the oratorio-trilogy of Berlioz "The Childhood of Christ" in the cultural consciousness of the "generation of 1848" was established a new understanding of eternity of the Christian love – a truth, portrayed in this oeuvre in form of a necessary component of the spiritual life of a modern human.

The musical material for the oratorio-trilogy "The Childhood of Christ", performed in many countries during Christmas holidays, contains characteristics stylistically similar to those of French folk songs. A prominent scholar Julien Tiersot compared "The Childhood of Christ" with Noël (Christmas carols), scaled to a large work of art [4, p. 55]. A researcher L. Guichard discovered the similarity in the musical themes from Berlioz's "The Childhood of Christ" (Overture to part II, and beginning of part III) with Noël of Provençal musician and choir-master at St. Peter's church in Avignon Nicolas Saboly (1614-1675) [4, p. 56]. A researcher A. A. Khokhlovkina

points to a “simplistic, somewhat archaistic” character of the melodic phrases of the choir of Ishmaelites from part III of the oratorio-trilogy [5, p. 406].

When Berlioz worked on the oratorio-trilogy, realism was the defining artistic movement in the French literature and visual arts, reaching its peak during 1830’s and 1840’s. Among writers-realists – coryphaei of the “romantic” XIX century – Berlioz admired the great masters of French prose Honoré de Balzac, who belonged to founders of the critical realism of 1830’s and 1840’s, and Gustave Flaubert, who developed the new features of French literary realism of 1850’s and 1860’s [6, p. 344-349]. The letters of Berlioz to Balzac and Flaubert express piety of the composer towards these great French writers; for example, we know of a letter full of sincere enthusiasm from Berlioz to Balzac dated 06.12.1850 [7, p. 196-197]. The author of “The Childhood of Christ” was praising the novel “Salammbô” of Gustave Flaubert – a prominent representative of psychological realism. In his letter to Flaubert date 11.04.1862 Berlioz exclaimed: “Such style! Such archeological knowledge! <...> Let me clasp your powerful hand and sign myself you devoted admirer”. [8, p. 180].

Elements of psychological realism present in the creative concept of the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” were situated in the flow of creative practice of realism, which was exerting influence upon many romanticists. The aesthetics of realism is tied to the formation of the style of French lyrical opera – a new genre, the birth of which was witnessed by Berlioz. On March 29, 1859 Berlioz wrote an extended review on the first production (March 19, 1859) of the 5-act lyrical opera of Charles Gounod “Faust” in the theatre of lyrical opera. In the characteristics of this opera masterpiece Berlioz displayed a realistic depth of reasoning [9, p. 141-150]. It is likely that Parisians having read Berlioz’s article about Gounod’s opera in «Journal des Débats», did not notice that the Berlioz-critic dedicated an objective analysis to a work that was written on the same topic as the unsuccessful in Paris dramatic legend of “The Damnation of Faust” of Berlioz-composer. He gave the same positive review to the lyrical opera of the young Georges Bizet (1863) “The Pearl Fishers” [9, p. 154-156].

On the source of the creative concept of “The Childhood of Christ”

In the *Mémoires*, (Chapter II) Berlioz wrote about the literary upbringing that he received from his father Louis Berlioz – a physician with love for classical literature. In 1809 Louis Berlioz placed the six year old son into theological school to study Latin, but two years later his father decided to personally educate his son, and took upon himself the responsibility to teach the languages, literature, geography, and music. As homework, the future composer had to learn “by heart every day a few lines of Horace and Virgil”. Berlioz recalled the painful experience of memorizing the Latin hexameters. [10, p. 28-29].

Over time, Virgil’s poetry found a passionate response in the heart of the young student, and “ignited [his] imagination”. [10, p. 30]. For Berlioz, Virgil’s “The Aeneid” has forever remained a monument to ancient epos, unsurpassed in its depth and greatness. The book VI of the pagan poet Virgil (70-19 BC) contains lyrics: “...everything is fed within by Spirit, and a Mind ... and move the entire world...”, that have gained acceptance among Christian thinkers and theologians during medieval times. [11, p. 154]. A theologian, writer, and a poet Pierre Abélard (1079-1142) wrote that Virgil “places the world-soul above all other creatures”. [11, p. 357]. We can suppose that the above verses 726-727 from the book VI of “The Aeneid” served as a model for Berlioz, who included these words into the Narrator’s part (Epilogue of the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ”): “O my soul, what does it remain for you to do but to break your pride...”. Thus, it is possible that the composer has expressed his thought on the psychological mystery play of communication between the soul and God, expanded in the process of the vocal symphony development of the oeuvre.

In his later works, “The Aeneid” has inspired Berlioz to write the opera dilogy “Les Troyens” (1855-1859). But for the educated literature enthusiast Louis Berlioz, Virgil was not just the creator of “The Aeneid” – a classical example of the Roman culture. Virgil was an author of an idyllic sequence consisting of ten works of the “Bucolics”, as well as the didactic poem about farming “Georgics”.

Studying the sequence of “Bucolics” or “pastoral poems” (later renamed “Eclogues”, or “select poems”) written in hexameters, is likely to have been a part of the

educational program followed by Louis Berlioz. The father was able to explain to the future composer the path in which Virgil followed the Greek poet Theocritus, the author of the “Idylls”. In the practice of analyzing texts, mentioned by Berlioz in the *Mémoires*, the physician Louis Berlioz must have acquainted his son the *provident images* of the famous 4th Eclogue, in which Virgil included description of the new age (“Kingdom of Saturn”), when the “Virgin Astraea will return to us”. [12, p. 71]. This coming age will be a blessed one, because a miraculous child will be born: “He shall receive the life of gods... reign over a world at peace”. [12, p. 71]. The birth of the child, as Virgil claimed, will change the fate of the entire world. Could this be a prophecy of Jesus Christ? During the medieval era, when by S. Averintsev’s definition “for Christianity the greatest revelation is the Christ Himself”, Virgil was revered as a Saint. [13, p. 121].

The main hero of “The Aeneid” (Aeneas) characterized Virgil as *pious*. The scholar of early Christian literature Professor Remo Cacitti notes that the image of Aeneas reflects a programmed overlay of religion, civilization, and culture, which allowed the researcher to conclude that: “The new religion [Christianity – *V. A.*] will inherit this template”. [14, p. 268]. Virgil’s image of the miraculous child could be imprinted on the creative conscience of the young Hector Berlioz; the same image has later influenced the composer to create the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ”.

From the history of creation of the Berlioz’s oratorio-trilogy “The Childhood of Christ”

The oratorio-trilogy has grown out of a “Shepherd’s Chorus” accompanied by orchestra, written by Berlioz in 1840 on his own poetic text. In 1850 he created “The repose of the Holy Family”, premiering in London in 1853; at the same time the Overture, “Shepherd’s Chorus”, and “The repose of the Holy Family” have comprised a part of “The Flight into Egypt”. *La fuite en Egypte* has premiered on December 18, 1853 as a fragment of “ancient mystery play” in the concert hall of Sainte-Cecile in Paris.

After “The Flight into Egypt” – the future middle part of the oratorio-trilogy – Berlioz wrote “The Arrival at Sais”, the part III, completed by the Epilogue. The last to

me written was the part I – “Herod’s Dream”. The unusual order of creating the separate parts left a mark in the compositional aspect of the complete creative concept: the Overture – the intrinsic semantic and structural component of part II – represents a one of a kind instrumental-symphonic chapter of the oratorio-trilogy; its ends are opened with the vocal symphonic episodes with the solo of the Narrator.

The history of creating the oeuvre is reflected in the letters and *Mémoires* of Berlioz. The correspondence between Berlioz and Franz Liszt, Théophile Gautier, Julius Kistner, Joseph Joachim, Bernhard von Bülow, Alfred de Vigny, Auguste Morel, James Davidson, Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, his sister Adèle, Toussaint Bennet, Ferdinand David preserved the facts from the history of creation of the oratorio-trilogy over the period of 1852-1854; the letters and *Mémoires* of the composer expressed the atmosphere of tense work over the musical text, dramaturgy, and the creative concept of the oeuvre.

On April 12, 1852 the composer wrote to F. Liszt about “The Shepherd’s Farewell” and other fragments of the “mystery play” (“The Flight into Egypt”), the score of which was purchased by the founder of a musical production firm in Paris Charles S. Richault [7, p. 213]. In the aforementioned letter Berlioz apprised Liszt of a “small prank” of Parisians, consisting in the fact that Berlioz declared the author of the fragment of the mystery play “The Shepherd’s Farewell to the Holy Family” was the Kapellmeister of the Sainte-Chapelle, a composer of the XVIII century Pierre Ducre who never existed.

At the request of the renowned French writer Théophile Gautier, who was preparing a *feuilleton* about the concert premiere of “The Childhood of Christ”, Berlioz wrote: “mystery play in antique style <...> currently consists of three parts: Overture, “The Shepherds’ Farewell to the Holy Family”, and “The Repose of the Holy Family”. [8, p. 37]. The composer stated that “The Repose of the Holy Family” was not only “sung (and encored) by Gardoni in London, at the Philharmonic Society, but also in <...> Frankfurt, Braunschweig, Hannover, Bretagne, and finally Leipzig, where “The Flight into Egypt” was executed in its entirety for the first time, and, last of all, at the concert of Sainte-Cecile [in Paris], where the choruses certainly did not approach the

superb German choruses, but where the performance nonetheless was fine and faithful”. [8, p. 37].

The grand premiere of the “Shepherd’s Chorus in Paris was held in two concerts of the New Philharmonic Society. “The chorus found great success among those who honor me by hating me” – wrote Berlioz, who was using the mystification in an attempting to express his discontent with the behavior of Parisian criticism and the ignorant part of the public that constantly rejected his work that was recognized as masterpieces in other countries. The astonishing success of the “music of the old Ducreé” in Paris has prompted Berlioz just a few days later to announce that the “Shepherd’s Chorus” was his work. [8, p. 37]. Thus, Berlioz’s prank became a form of composer’s response to the narrow-mindedness of the Parisians, who were treating his work in a prejudiced manner.

Performance of the “The Shepherd’s Farewell to the Holy Family” heralded the first true success of Berlioz’s music in Paris. The composer recounts in his *Mémoires*: “How its simple melody was praised! How many said: Berlioz could never have written a thing like that!” [10, p. 745]. Comparing the exciting reception of this play with the indifference of Parisians to the premiere of the dramatic legend of “The Damnation of Faust” (1845-1846) and the music of his other oeuvres, the composer notes that the triumph of 1853 contained a hint of “disrespect” towards the “older sisters” of “The Flight into Egypt” [8, p. 74].

Could the reason for such drastic change in the public’s perception of his work be the fact that the composer changed his style? The pages of the *Mémoires* contain the reasoning of Berlioz on the character of his work: “In that work many people imagined that they could detect a radical change in my style and manner. This opinion is entirely without foundation. The subject naturally lent itself to a gentle and simple style of music, and for that reason alone was more in accordance with their taste and intelligence. Time would probably have developed these qualities, but I should have written *L’Enfance du Christ* in the same style twenty years ago”. [10, p. 734, 735].

At the beginning of 1854 Berlioz continued to work on the “little oratorio”: “It will be a lot more significant than the “Flight”” – he writes to Liszt about the scale of

his concept for the future part III, “The Arrival at Sais”. [8, p. 42]. The trip to Germany in the winter of 1854 interrupted the work until the spring. In April of the same year, Berlioz informed the professor of the Leipziger Konservatorium Ferdinand David: “I am finishing the orchestration of the second oratorio, *The Arrival at Sais*, which is the sequel to *The Flight into Egypt*”. [8, p. 51].

In Germany Berlioz made attempts to publish the score, clavier and choral parts of “The Flight into Egypt” in German language, since German text of the Parisian version he considered to be unfit for a successful performance of it in this country. To Berlioz’s disappointment, accomplishing this task has proven to be more difficult than he hoped. In his letter to Liszt he mentioned the unacceptable mistakes in two prosodies, made by the Leipzig publisher Julius Kistner. [8, p. 52]. With the request to translate to German the part III of the oratorio-trilogy Berlioz wrote to the German poet, interpreter, composer, and a music critic Peter Cornelius: “It is three times more important than *The Flight into Egypt*, and is more difficult to coordinate with music”. [8, p. 53].

In April of 1854 the work on the oratorio-trilogy has entered the last phase: Berlioz notified Liszt of his intent to create a “...a third part to this little Biblical trilogy <...> which will actually be the first.” [8, p. 53]. He was talking about the future part I (“Herod’s Dream”).

Following the advice of the English writer and musical critic Henry F. Chorley, Berlioz planned to include a part into the oratorio trilogy that would be dedicated to the topic of “massacre of the newborns”; later the composer rejected this title deeming it non-musical, and changed it to “Herod’s Dream”. With the help of a musical publisher Thomas Frederick Beale, one of the founders of the New Philharmonic Society in London, Berlioz hoped to publish the entire oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” in English.

Busy life full of organizational work, concerts, and practice, interfered with the process of creation of this oeuvre. In the spring of 1854 Germany hosted triumphal performances of the dramatic legend “The Damnation of Faust”, dramatic symphony for soloists, choir, and orchestra “Romeo and Juliet” Op. 17 (1839), “The Flight into

Egypt”, two overtures for the opera “Benvenuto Cellini” Op. 23 (1834-1837). The second overture to the opera “Benvenuto Cellini” (1844) is titled “Roman Carnival”. After his return to Paris in July of 1854 Berlioz wrote the “Imperial Cantata” for two choirs and a symphonic orchestra with 1,200 musicians (for the birthday of Emperor Napoleon III); at the same time the plans were to perform the “Te Deum” at the Church of Saint-Eustache.

On July 28, 1954 Berlioz wrote to Liszt: “Yesterday I finished *Herod’s Dream*, the first part of my sacred Trilogy <...> I have done much work after returning from Dresden”. [8, p. 62, 63]. By the end of summer the oratorio-trilogy represented, as Berlioz wrote to Liszt and Bülow, a “work consisting of sixteen movements, lasting an hour and a half, including the intervals”. [8, p. 63]. Berlioz was counting on the opportunity to perform the oratorio-trilogy in the concerts of sacred music, which were taking place during fasting, when the theatres were closed; the author was quite content with the fairly short length of his composition: “it is not that tiring, compared to <...> the rigmaroles that we had to endure for four hours in a row”. [8, p. 63]. In December of 1854, mentioning another successful performance of the oratorio-trilogy in Paris, Berlioz was already using the title “The Childhood of Christ” [8, p. 74-75].

A consistent success that accompanied the performances of this work has brought great joy to the composer: “The second performance of my work was even greater than the first – a tremendous effect, unlike any other. There were tears, and applause to the point that we could not finish some parts. In the scene *The Repose of the Holy Family* the cries of *encore!* have covered the ending <...> even my singers were crying” – wrote Berlioz to his sister Adèle. [8, p. 79].

Performance of the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” was receiving positive reviews from the critics, and admiring responses from the performing musicians, which exceeded all possible expectations of Berlioz. The effect of the music upon majority of the public was astounding. The people of Wrocław, Baden, Strasbourg, Dresden, and Leipzig could not stop applauding “The Childhood of Christ”... The public was ready to burst in tears time, and time again; the singers-soloists in various countries memorized their parts, and spending the required amount of

time in rehearsals with the orchestra, soloists, and the choir, the composer was achieving an outstanding quality of the sound. [8, p. 185, 187, 188]. In January of 1855 the author of “The Childhood of Christ” has presented the score and the clavier of the oratorio-trilogy to his close friend – a French pianist Toussaint Bennet. In April of 1863 Berlioz wrote: “So many things have happened these last twenty years that I have the impertinence to call progressive! My music is being performed almost everywhere”. [8, p. 186].

Trips to various concert halls of Europe for the premieres, organizing rehearsals, preparation of the score by parts and as a whole for publishing in German and English languages – all of these components of the creative work required the author to spend tremendous amounts of energy. The success of “The Childhood of Christ” was the result of a combination of a genius gift, highest professional mastery, and inspired labor. Berlioz wrote these words in his *Mémoires* on the successful journey of “The Childhood of Christ”: “I am certain to be able to have this work [l’Enfance du Christ] performed easily and frequently in Germany <...> the musicians show for me an understanding that grows by the day. Those from Leipzig, Dresden, Hanover, Brunswick, Weimar, Karlsruhe, and Frankfurt have lavished on me marks of friendship <...> On the public also, the intendants of the royal theatres and ducal orchestras, and most of the ruling princes, I can bestow nothing but the highest praise”. [10, p. 730].

In the middle of the XX century a renowned composer and musical writer Arthur Honegger noticed the outdated canon of the image of Berlioz as a “man, empty and bitter from being misunderstood”: “I have just finished reading his *Intimate letters*, and I feel that many of our contemporaries do not claim anything better than the same attitude towards them, as was shown to Berlioz”. [15, p. 24-27]. A. Honegger rejected the “romanticized and moral theme of the popular perceptions” about the life and creative heritage of Berlioz that existed in the middle of the XX century. [15, p. 24-27]. There was no significant change in attitude towards the composer or to his work in the following decades.

Research of the problems of evolution of the genres of Berlioz’s sacred music, due to criticism of Christianity in France during the 1840’s and 1850’s, as well as the

strengthening of realism in the French musical art, can change the traditional perception about the work of Berlioz, who stated the fact of crisis in faith and noted the unmodern (“not quite up-to-date”) character of the musical content of a number of fragments of the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ”.

French composers of the second half of the XIX and beginning of the XX centuries, who felt the connection between the synthetic oratorio works of Berlioz with the spiritual climate of his era, were referring to the oratorio genre (French musical drama, mystery play) as a theatrical-symphonic genre, which allows to express the spiritual and civil position of the artist. Berlioz’s sacred music is relevant for the Christian world even in the XXI century.

Berlioz’s libretto as a synthesis of the elements of spiritual and secular content

Berlioz’s versified libretto for “The Childhood of Christ”, first translated into the Russian language by M. L. Anninskaya, was published in 2007 in the collection: “Hector Berlioz, oratorio *The Childhood of Christ (L’Enfance du Christ)*”. Published by the Tchaikovsky Symphony Orchestra. In this article the author uses this translation.

Development of the act in the oratorio-trilogy is substantiated by the literary-poetic program expressed in the libretto. The childhood of Jesus Christ is a period in time in the center of the spiritual life of the Holy Family, forced to run from Judea (Bethlehem) into Egypt (Sais); a number of years later, the Holy Family returned to Judea. By combining in his libretto the elements of poetry of a spiritual and secular content, Berlioz created a unique synthesis of genres in “The Childhood of Christ”. Narrator’s commentary in the oratorio-trilogy is concentrated on the well-known facts and the storyline from the canonized Gospels: the sacrament of the birth of Jesus Christ, Adoration of the Shepherds, appearance of the Angels, and escape to Egypt. [16]. The poetic text of Berlioz also reflects the stories that are not mentioned in the canonized Gospels (“The Rest on the Flight into Egypt”, “The Arrival at Sais”); these motifs come up in the apocryphal Infancy Gospel. [17].

The storyline motifs of the libretto (“Birth of Christ”, “Adoration of the Shepherds”, “Flight into Egypt”) are in a constant dialogue with the famous painting of

the Western European art of the XIV-XVI centuries. The synthesis of arts is an intrinsic aspect of creating though of the era of Berlioz, Liszt, and Wagner. “Activation of visual expression” (as V. N. Kholopova puts it) in Berlioz’s oratorio-trilogy is evident in both, the dialogue with the themes of the works of fine art, and the musical content.

Synthesis of the genre elements in the creative concept of the oratorio-trilogy

Berlioz included the elements of the antique genre of mystery play (“invisible theatre”) into the synthetic whole, formed by a combination of the genre aspects of oratorio, symphony, musical theatre (opera), and drama theatre; the part III also contains “instrumental theatre” (the trio of young Ishmaelites, “scene within a scene”). In the vocal-symphonic theatricalized concept of “The Childhood of Christ” the elements of mystery play in the final scenes of each of the three parts of the oeuvre carry out a structuring function; the choirs of invisible Angels coordinate the process of the musical-dramaturgical development of the oratorio-trilogy.

Dramaturgical functions of the Narrator in the oratorio-trilogy

The vocal-symphonic sections with the solo of the Narrator in the oratorio-trilogy are placed in the beginning of part I, middle section of the part II, beginning of the part III, and Epilogue (scene 3, part III), where Narrator’s solo is accompanied by the choir of invisible Angels. The vocal-symphonic sections with the solo part of the Narrator form a generalized lyrical and philosophical sphere of the musical dramaturgy of the work, in which the development of the idea of eternity of the Christian love is presented. These sections are placed in the nodes of the vocal-symphonic concept: framing the composition, they carry out preparation for the culmination in the development of an act.

Narrator’s solo part (narration) is a “speaking language” (expression of Martin Heidegger), which exists in the space-time dimensions of the rapidly changing world. Each of the four vocal-symphonic sections with the solo of the narrator combines two goals: narration of the act and interpretation of its content.

Part I. Composition. Peculiarities of the musical dramaturgy

The structure of the oratorio-trilogy has a high level of balance, which is reflected in the structuring of a harmonic correspondence between the requirements of the poetic text, and the logic of the musical composition. The compositional plan of part I looks the following way:

First vocal-symphonic section with the solo part of the Narrator (untitled)

Scene 1. “Nocturnal March”; dialogue between a centurion and the commander of the Roman patrol

Scene 2. “Inside Herod's palace. Herod's Aria”

Scene 3. Dialogue between Herod and Polydorus, the captain of the Roman guards (untitled)

Scene 4. “Herod and the Soothsayers”

Scene 5. “At the Cradle in Bethlehem. Duet of St. Mary and St. Joseph”

Scene 6. Chorus of invisible Angels and the Holy Family (untitled).

The monography by A. A. Khokhlovkina titled “Berlioz” (1960) has an imprecise number of scenes in “The Childhood of Christ”: part I contains four scenes; part II contains three scenes with “episodes that invoke purely visual associations”; part III – four scenes and the Epilogue (scene 5). [5, p. 402]. In M. L. Anninskaya's translation of the libretto of “The Childhood of Christ” the titles of the six scenes from part I correspond with the original. In this article, the author bases upon the order and numeration of scenes provided by the composer in the score.

Vocal-symphonic concept of part I represents a composition of the symphonic development of action, in which the solo, recitative and dialogue, ensemble and choral parts are coordinated based on the logic of a continuous symphonic development of the musical fabric; each scene carries out a specific dramaturgical function.

Characteristics of the cooperating contrasting characters are presented in the scenes 1-4 of part I of the oratorio-trilogy; development of the musical content lies in the foundation of the structure of intonation-dramaturgical spheres, which can be conditionally defined in the following way: “Romans in Jerusalem” (1); “Herod's Dream” (2); “Herod and Rome – rulers of Judea” (3); “Magic and witchery of Judaic

soothsayers” (4). Based on the polyphonic collaboration of these spheres of the musical dramaturgy the composer forms a concept of continuous development of an act in part I of the oratorio-trilogy.

The polyphonic principle of development of the vocal-symphonic fabric used by Berlioz (simultaneously combining emotionally contrasting characters, themes, and sections of the form) allowed the composer to present an “emotional contrast in simultaneity” (definition of V. N. Kholopova). [18, p. 262]. Following this principle Berlioz revealed before the audience the contrast of two simultaneously developing “scenarios”: the ruler of Judea – King Herod, and the world of a sublime love of the Holy Family. Berlioz’s oratorio-trilogy is full of bright theatrical imagery synthesizes the elements of various genres (vocal music, symphony, opera, drama play, as well as mystery play).

The scenes 5 and 6 present images of holiness, wisdom, pietism, humbleness, and obedience before God. These images of the Newborn Jesus, earthly Mother of Jesus Christ – St. Mary, and St. Joseph-carpenter – the “inner patriarch” (Paul Claudel). The duet of St. Mary and St. Joseph by the cradle in Bethlehem (scene 5) seamlessly moves into scene 6 of the core development of the act.

The Holy Family – a union based upon a sublime, tender love; to characterize this type of love, especially within a family, the ancient Greek language had a definition of “*storge*” (ancient Greek *στοργή*), along with the basic notions of love: “*agape*”, “*philia*”, and “*eros*”. A scholar-philologist S. S. Averintsev clarified that: “Both, the Christian *agape* and Christian *eros* carried an ascetical character”. [2, p. 282].

In this research the author uses definitions of “Christian *storge*” and “Christian *agape*” to distinguish between the lyrical-dramatic and lyrical-psychological spheres of the musical dramaturgy of the oratorio-trilogy. In Berlioz’s work the musical characteristics of the images of the Holy Family shown in development are joined by lyrical-dramatic sphere of the musical dramaturgy, which can be provisionally called the sphere of the Christian “*storge*”.

In scene 6 the chorus of invisible Angels influences the Holy Family to run into Egypt to save the Newborn Jesus from the persecution by Herod. The genre code of a

mystery play (participation of Divine powers protecting the Holy Family) exists in the final sections of each of the parts of the oratorio-trilogy; the generalized image of the Divine powers is endowed with semantics of a Divine love of Angels towards the Holy Family.

The exposition of part I of the oratorio-trilogy presents a system of images of a large compositional block consisting of four scenes (1-4). The development of the musical dramaturgy presents two contrasting “scenarios”: the first scenario contains the system of images of authority – “Romans in Jerusalem” / “Herod and Rome – rulers of Judea”. The second scenario of the musical-dramaturgical development presents the characteristics of the images of the Holy Family.

Part I. “Herod’s Dream”. First vocal-symphonic section with Narrator’s solo part

The first vocal-symphonic section with Narrator’s solo part (tenor) and six continuous scenes of various scale intertwined by the development of the storyline, represent a certain creative whole. This section is also the exposition of the oratorio-trilogy, in which the Narrator relates the poetic program for the act in part I of the oeuvre:

“In the manger at this time Jesus had just been born,
But no wonder had yet made him known.
And already the powerful were trembling;
Already the weak were hoping.
Everyone was waiting.

Now learn, Christians, what a monstrous crime
Was suggested to the King of the Jews by terror.
And the celestial warning that in their humble stable
Was sent to the parents of Jesus by the Lord”.

Narrator’s interpretation of the content of the poetic text is closely linked with the development of the part of the symphonic orchestra. The narrative and associative elements of exposition in the poetic text, intended by the author for Narrator’s part, complement each other. Defining the conflicting opposition of the characters and clash of opposing categories (life/death, truth/deception, love/hate, good/evil), Narrator interprets the poetic text as an area filled with deep meaning and vivid emotional and

psychological content. Narrator's part actively participates in the discovery of the conceptual and emotional-psychological subtext of the events, as well as strengthening of the main idea of the creative plan of the composer.

For the solo tenor the composer laid out the character of the performance in the score: "solemnly"; phrases of melodized recitative of the soloist are separated by precise pauses, which underline the meaning of emotionally conservative speech. Narrator's solo is performed on a piano, in a moderate tempo (*Moderato un poco lento*). Abundance of pauses, the effect of which is strengthened by fermatas, distinguishes the texture of the orchestral part, characterized by a rotational intro of mutually complementing groups of woodwind and string instruments. The vocal-symphonic texture of the sections with Narrator's solo contains pauses – "parameters of expression". We can assume that these idea units of musical fabric represent phenomena of indescribable presence of God, who came in flesh.

The scholar of Berlioz's work and his biographer Adolphe Boschot notes the uniqueness of the sound atmosphere in the first vocal-symphonic section of part I, which gives a feeling of "antique wind instruments, for example the scrannel horns; as well as of phlegmatic stolidity of the Oriental musicians-instrumentalists. This sound poetry comes from afar, from the depths of space and time". [19, p. 346].

With composer's evident attempt to achieve "classical calmness" in the figures of speech and softening of the expression of affects, the musical language of Narrator's vocal part is rich with dynamically active and unexpectedly bold modulation "shifts", colorful mode-harmonic complexes, which reveal the innovational character of Berlioz's way of thinking. The alterative-chromatic drawing of the melodic "horizontal", which associates with the elements of archaic musical ornamentation of the Ancient East, is the notable peculiarity of the musical content of the section in question. The first vocal-symphonic section with Narrator's solo represents an example of unique and remarkable vocal-symphonic synthesis within Berlioz's work.

Example 1. *Part I. First vocal-symphonic section with Narrator's solo part*

Scene 1 "Nocturnal March". Romans in Jerusalem

Nearing of the nocturnal march, its pause; then continuation of the movement and distancing of the sounds of steps – the storyline canvas that invokes associations within art – from “The Night Watch” of Rembrandt, to the symphonic Nocturne “Festivals” of Claude Debussy. It has a clear association with the Evangelical motif of arrest of Jesus Christ, taken into custody by a unit of soldiers, equipped for the capture of an “outlaw”.

In the foundation of the composition lie the episodes-paintings that are interconnected by a sequential development of the plot. The Roman military guard moves through the night Jerusalem; during the stop at the post, a dialogue takes place between a centurion and the commander of the patrol Polydorus; then the patrol leaves. Within the score, Berlioz adds a brief theatrical-scenic remark, which executes the function of literary-poetic program: “A street in Jerusalem; A guardhouse; Roman soldiers on night patrol”. [20, p. 4]. The three-part composition of scene 1 is based on a contrasting contraposition of the instrumental-symphonic ends (“Nocturnal March”) – central vocal-recitative dialogical episode *a capella*. A researcher A. Khokhlovkina notes the theatrical imagery – “individual expressiveness... of this seemingly completely non-oratorio scene”. [5, p. 402].

In the dialogical episode of centurion and Polydorus (tenor and bass) there is a significant influence of the expressive aspects of drama theatre, creative value of theatrical-declamational, and a speech intro: accents in on the rhythm, which highlights the phonetic structure of the word. At the forefront is the logical-conceptual beginning; the listeners’ attention is concentrated on the rising action of the plot: Roman officers stationed in Jerusalem are discussing the strange and humorous behavior of the tyrant Herod. “I need two very good musicians with perfect voices for Soldiers” – wrote Berlioz to the Strasbourg composer, musician and conductor of “The Childhood of Christ” François Schwab. [8, p. 179].

The “Nocturnal March” stands out due to its internal contrast of the musical material. The elements of separate theme constructs are capable of polyphonic development: the melodic, harmonic, and timbre-rhythmic components of the musical fabric are distinct in their brilliant uniqueness. Within each of the sections the composer intermittently brings the colorfulness and clarity of the timbres of separate groups of

instruments to the forefront. “It does not contain any violent effects, trumpets and cornets are not used and there are only two horns” – writes Berlioz to Liszt in January of 1855. [8, p. 81]. With a paired orchestral composition (2 flutes, 2 oboes, English horn, clarinet *in B*, French horns *in Es*, bassoons and timpani *in C* and *in G*) the composer was able to reach the clarity and colorfulness of sound; the alternating homogeneous groups of instruments are complementing each other.

The symphonic development of the “Nocturnal March” contains dynamically cooperating rhythmic-intonation complexes and timbre-rhythmic elements; among them are the distinct starting motif of the French horn with the rising fourth (“military signal”) and the uniform pizzicato movement of the bass string instruments with sordini (“sounds of steps”). This sound-expressing thematic complex not only forms the “background” for development of the main theme of “Nocturnal March”, but also takes part in creation of the image of the military patrol of Romans approaching the guard post.

The main theme in “Nocturnal March” ($\frac{4}{4}$, c-moll) is the main musical characteristic of the image of the Roman soldiers, which grows out of the opening unaccented beat with an ascending fourth. In the process of symphonic development of the main theme of “Nocturnal March” (with wind instruments, and then strings) in violins, we see a formation of a rhythmically contrasting, polyphonically independent linear motivic complex with an “Oriental” intonation of an augmented second. On the background of development of the musical characteristics of the image of Romans, the “Oriental” thematic element, rendered by even-length durations, imparts a polyphonic contrast linked with the characteristics of the images of Ancient Judea.

“Emotional contrast in simultaneity” appears in the musical fabric of the “Nocturnal March”, with emergence of a second main theme, based on the bar-tone variation *Es-dur* – *c-moll* (8 m. before c. 3). Contrasting the first theme of “Nocturnal March” and emotionally decorated light second theme, carries an “intonational impulse” of lyricism; this theme shows connection with the lyrical-dramatic sphere of the images of the Holy Family, in the center of which is the image of Newborn Jesus. Development

of the images of the Holy Family continues throughout the entire play. The bright second theme of the “Nocturnal March”, rendered into third, sixth, and fourth in the flutes’ part, consists of two clear melodic segments: first of them – a brief sounding gymel motive of thirds, “swinging” between the supporting tones of triad. The accent on the first rhythmic beat in the high voice, conditionally allows association with the swinging cradle. Another thematic segment of the second lyrical theme of the “Nocturnal March” is formed by descending movement through the tones of minor triad.

The brief development of each of the contrasting thematic elements of the second lyrically decorated theme (c. 5, c. 9) leads to its final segment, which strengthens the complex of minor thirds and minor cadence (*c-moll*). At the final stage of development of this theme, we see the increasing and strengthening dominant semantic significance of the lyrical theme in the musical content of scene 1: the composer sets the requirements for the quality of its sound – melodiousness, vibrato, decrescendo, and nuancing of the sound. The listed “parameters of expression” (term of V. N. Kholopova) highlights the two-dimensional contrasting and polyphonic “background”, with the embossed contours of lyrical theme; the “drawn-out” tones in the parts of bassoons and cellos, and the timbre-rhythmic sounding semantic element of the instruments of the string group *pizzicato* characterize the even “steps” of the military patrol. Dynamics of the sound from *pp* to *pppp*, contributing to the creation of the dramaturgical *diminuendo*, corresponds to the logic of development of the storyline. The musical characteristics of the images of the Holy Family, belonging to the lyrical-dramatic sphere of the oratorio-trilogy, are placed in the secondary position of the musical-dramaturgical development.

Within the multi-layer musical fabric of the “Nocturnal March” we can see a polyphonic cooperation between the contrasting illustrative-conceptual details. The protruding motif of nearing even “steps” of the Roman military guard organically fuses with the “military” signal of the French horn. Berlioz in a theatrical manner effectively applied the solo of the timpani (c. 4), “breaking” the silence of the night; this spatial-

illustrative detail precedes the “signaling” motif of the French horn, which serves as an impulse for the formation of the main theme of the march in the violins’ part.

In the middle section of the “Nocturnal March” the melodized recitative of the tenor and bass (dialogue of the Roman commanders) is joined by the distinct instrumental “strokes”, characterizing the fears of the Judaic King Herod (the mentioned thematic elements emerge for the first time in the parts of cellos and contrabasses). [20, p. 15]. The rhythmic-intonational complexes of the lyrical theme of the “Nocturnal March”, which characterizes the sphere of the images of the Holy Family alongside the fusion with the motif of the “steps” of the Roman military patrol, represent the emotionally contrasting segments of the musical fabric. The vocal-symphonic development of the “Nocturnal March” includes naturalistic sound-expressive stroke: brief descending motif-spike with grace note – a thematic element that characterizes the voice of a donkey, accompanying the Holy Family on the way to Egypt. [20, p. 16]. The oratorio-theatrical presentation of a poetic storyline implements various means of expression, creating a synthesis of elements of oratorio, symphony, and musical and drama theatre. The musical content of scene 1 stands out by its distinct uniqueness of intonational-thematic material.

Scene 2. “Inside Herod's palace”. Herod's aria

For this scene Berlioz expanded the instrumentation of the orchestra: to the paired cast he added cornet-soprano *in Es* and three trombones. In center of the composition is the emotional-psychological characteristic of King Herod, who is frightened by his night visions (aria for bass). Following the poetic program, Berlioz created a deep psychological image of the character, revealed the world of fears, affects, and Herod's night visions. In a repeating vision the king of Judea sees an image of a Newborn, the arrival of whom will crush Herod's rule. Deprived of happiness and peace, Herod seeks solitude: “I long to follow the goatherd into the heart of the woods!” [20, p. 24]. Tormented by insomnia the king speaks to the night: “Fathomless night, holding the world deep sunk in sleep; to my tormented breast, grant peace for one hour.” [20, p. 24]. Herod's despair is inescapable: “All effort is useless! Sleep shuns me; and my vain complaining no swifter makes thy course, O endless night.” [20, p. 28].

The aria consists of three uninterrupted successive sections of varying duration. The opening section *Allegro ma non troppo* is based upon sequencing of the phrases of solo part of bass and orchestra. Brief triadic motifs in the parts of violins and violas – formulas of rotation with an “imperative” repetition of opening tone (g), evil tirades – highlighted by abrupt and staccato sounds on the background of static vertical consonances of wind instruments (clarinets, bassoons, and trombone). The motivic complex of the recitative-psalmodic nature participate in the formation of the intonational profile of Herod’s aria is the multifaceted psychological characteristics of the king. The composer used sophisticated alterations, typical intonations in minor bar with “diatonic” VII degree and “minor” II degree (*g-as-b-c-d-es-f-g*). “This produces especially dark harmonies and cadences of a particular character, which seemed to me suited to the situation” – wrote Berlioz to Bülow. [8, p. 63]. The composer also mentions the cadence at the borderline of the opening and main sections of the aria, which included the succession of harmonic consonances with unalteration: D → *g moll* – II₆(S) – T. [20, p. 22].

The central section of the aria *Andante misterioso* contains the “second plane” of musical dramaturgy; it expanded the capabilities of demonstrating Herod’s suffering. The thematic material is field with vivid theatrical imagery. Situated in an enclosed realm of fear, Herod complains to himself; king’s mourning transform into pathetic outcries to the endless night, which brought the obtrusive visions. The melodic phrase “Oh, nuit profonde...”, expanded in a wide range (*d* first octave – *F* major octave), is turned towards the lower register. The thematic elements of the aria are repeated in the part of the orchestra by the group of the wind instruments; scale trough the tones of a minor triad is interrupted by a crisp pause. The refrain “O the wretchedness of kings!” is full of affect; its motif is based on rotation (*g-b-as-g-f-g*). This motif represents a transformation of the instrumental thematic complex from the opening section of the aria. [20, p. 23-25].

Alongside the “main plane” of development of the psychological characteristics of Herod, the central section of the aria presents a contrasting “second plane” of the dramaturgy. With emergence of the expressive theme *Andante misterioso*, rendered in

the parts of the cello and viola, then in the part of the soloing oboe, appears the “emotional contrast in simultaneity”. (m. 7 to c. 13, p. 26 of the score). The theme *Andante misterioso* belongs to the lyrical-dramaturgical sphere of the images of the Holy Family.

Example 2. *Part I. Andante misterioso (Herod's aria)*

The *Andante misterioso* theme consists of three intonational complexes, repeated in a form of a sequence: the symmetric motif is comprised of ascending move to fourth with the subsequent descending third “filling”; descending through the tones of triad iambic motif with syncopation and figure in a dotted rhythm; descending and “closing” the theme hexachord, which contains the imperative-affirmative intonation with diminished *II* degree in minor: *es-d-c-b-as-g-g*.

The timbre development of the *Andante misterioso* theme: its development reaches culmination after being performed in the parts of string instruments, and then in the parts of the soloing oboe, bassoon, English horn, and French horn; the theme performed in the part of bass is doubled by the French horns and bassoons.

The closing section of the aria preserves the principles of dramaturgical duality: bass solo (“All effort is useless! Sleep shuns me”) and the fourth repetition of the *Andante misterioso* theme make up the polyphonic whole; the unisons of the string instruments come through the background of the voices of woodwind instruments (flute and clarinet); tremolo of the bass string instruments (“tremor”) – a sound-illustrative stroke that characterizes the psychological state of Herod. The dramatic recitative “O endless night!” is closed by plagal cadence, and is carried through with the *vibrato* while orchestra holds rest, *ppp*. [20, p. 28].

Scene 3 contains a brief dialogue between Herod and the Roman commander Polydorus, who notifies the king of Judea of the arrival of the soothsayers he invited. This scene carries out the connecting function in the musical-dramaturgical development of part I of transition to scene 4 “Herod and Soothsayers”. In scene 3 the composer synthesizes the contrasting thematic elements of the system of images of authority: “Romans in Jerusalem” / “Herod and Rome – Rulers of Judea”. The musical material of scene 4 characterizes the pagan world of evil images of magic and

witchcraft. Berlioz wrote to Liszt: "... My real find was the scene with Herod's aria with the Soothsayers, it has great character..." [8, p. 77].

In scene 4 "Herod and Soothsayers" the king-usurper is characterized from the perspective of "external" interaction with the occult. The researcher A. Khokhlovkina noted the inherent in the musical language of this scene "certain Oriental colors", originality of the timbre style, and variety of rhythms. [5, p. 403].

Scene 5. "At the Cradle in Bethlehem". Duet of St. Mary and St. Joseph

If in scenes 1-4 the characteristics of the elevated images of the Holy Family are presented in the "background" of the dramaturgy, in scenes 5-6 development of the images of the lyrical-dramatic and lyrical-psychologic spheres is at the forefront.

In Berlioz's work the ensembles carry out the key dramaturgical function. Placing ensembles into the nodal moments of development of an act, Berlioz added dynamicity to the act. The lyrical duet of St. Mary and St. Joseph-carpenter represent the third ensemble in part I; oratorio-trilogy contains two core duet scenes of St. Mary and St. Joseph (duet of lyrical nature in scene 5, and duet of intense lyrical-dramatic character in scene 1 of part III), which comprise the conceptual and constructive arch, ensuring symmetrical proportionality and integrity of the composition of the oratorio-trilogy.

The spiritually elevated emotional atmosphere of the duet in Bethlehem is preserved in the lyrical-dramatic duet of part III. The mentioned ensembles represent the lyrical-dramatic sphere of the Christian "storge". The uniqueness of compositional rendition and principles of development of the musical material in the duet of St. Mary and St. Joseph at the cradle in Bethlehem, define the specificity of development of the vocal-symphonic concept of "The Childhood of Christ". The foundation of this duet is comprised of expanded characteristics of the images of the Holy Family.

In his letter to Liszt in December of 1854, Berlioz notes that the musical material for the lyrical duet at the cradle in Bethlehem is capable of moving the audience. [8, p. 77]. In the duet the composer created an ambiguous atmosphere of emotional-psychological perception of the sacrament of the Birth of Christ. The multifaceted psychological characteristics of the images of the Holy Family in the duet of scene 5 (part I) are developing on the foundation of a skillful implementation by Berlioz of the

dramaturgical principle of “emotional contrast in simultaneity”. Berlioz resorts to recreation/renewing of the method of embodiment of emotional process adopted from the classics (Gluck, Mozart, and Beethoven), defined as “emotional modulation”, the essence of which consists in the transition “within one construct from original feeling to the opposite”. [18, p. 265].

In his reasoning about the Western European tradition of outlook upon the sacrament of Christmas, the researcher S. S. Averintsev used the term “sacred coziness of family idyll”; at the same time, the thinker took into account the presence of opposing in meaning aspects of psychological sensations in this phenomenon. [21, p. 155]. According to the Catholic tradition, the so-called “Rosary rings” are divided into Joyful Mysteries (*mysteria gaudiosa*), Sorrowful Mysteries (*mysteria dolorosa*), and Glorious Mysteries (*mysteria gloriosa*). Berlioz ambiguously interpreted the psychological outlook upon the sacrament of the Birth of Christ in “The Childhood of Christ”. The *mysteria gaudiosa* aspect seemingly dominates in the St. Mary’s and St. Joseph’s duet; at the same time, development of the “emotional-idyllic” aspect of the lyrical-dramatic sphere of the tender family love lacks definitiveness. Implementing his own principles of contrasting-polyphonic branch of polyphonic style in the musical fabric, the composer achieved a unique mutual harmonic correspondence of equal semantic aspects of joyful-idyllic and sorrowful: elements of the sorrowful are a priori dissolved in the joyful – “The Newborn was predestined to be the sacrifice at Golgotha”. [21, p. 155].

The seriousness, reverence, and tenderness characterize the atmosphere of harmony and peace in this duet. In the composition of the duet of St. Mary and St. Joseph we can conditionally highlight three structural components: orchestral Introduction and Conclusion, built upon similar thematic material, decorate the middle vocal-symphonic section of the duet. The leading part is the solo of mezzo-soprano.

The orchestra part in the opening section of the duet presents the psychological characteristic of the perfect, spiritually elevated Evangelic love. Cantabile, divided into small melodic phrases, the modulating theme *Andantino* is given to the soloing cello;

the theme is doubled in the parts of flutes and first violins ($\frac{6}{8}$, *As-dur – Es-dur*, *piano*) on the background of syncopated harmonic consonances; simultaneously in the parts of oboe, English horn and clarinets *in B* autonomous supporting voices are being formed, later creating the emotionally contrasting, counterpointing “plane of action”.

The part of the soloing mezzo-soprano maintains the structure of intonations of the opening section of the duet. The part of the first violins duplicate the flexible contour of the romance-melodious constructs, which form the main theme of the solo part of St. Mary. The group of sting instruments (*arco*, *pp*) creates the rhythmically measured ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) texture that is of the same timbre. We can see the activity of the plagal harmonic inversions in the modal-harmonic development of the main theme of the duet; skillful implementation of altered melodic-harmonic consonances using the lower *VI* degree in a smoothly rounded cadence brings a colorful shade into the sound of the harmonic vertical.

Repetition of the main theme of the duet in the part of soloing mezzo-soprano, duplicated by the parts of first violins, is accompanied by the clear intonations of the soloing oboe – that is how the autonomy of the counterpointing “plane of action” is presented in the musical fabric: we can see a brief simultaneously developing sound-illustrative rhythmic-intonational complex, which imitates the sounds of the bleating lambs, gamboling around the cradle of the Newborn Jesus. On the background of melodized voices (viola and bass string instruments) the sound-illustrative naturalistic “strokes” are barely noticeable in the parts of first and second violins.

In the densely melodized texture we see a gradually emerging “darkening” influence of the “second plane” of the dramaturgy, which alters the character of the opening section of the duet. Among the counterpointing voices of the vocal-symphonic fabric stands out the melodic contour of the soloing oboe, founded on the motivic complex with the interval of an ascending minor second, carrying semantics of sorrow. The bright joy of a tender and happy family love of St. Mary and St. Joseph towards the Newborn Jesus is darkened by the shadow of sorrow. The concept of the Evangelical

“storge” maintains the leading role in the further development of the lyrical duet of scene 5.

Musical characteristics of the image of St. Joseph-carpenter in the duet at the cradle in Bethlehem

“It is no longer all-naked faith in the night,
It is the love that explains and operates.
Joseph is with Mary and Mary is with the Father.”
Paul Claudel. “Saint Joseph”. [1, p. 19-20].

The part of baritone-solo joints the part of the soloing mezzo-soprano in the *senza accelerando* section of the duet in scene 5 (Part I). [20, p. 66]. In the joint rendition, the opening phrases of the part of St. Joseph, which enter following the principle of complementarity, comprise the consonant verticals and form a one harmonic whole. In the musical content of the duet at the cradle in Bethlehem, we see a continuous strengthening of the counterpointing “plane of action”, associated with the semantics of sorrow: the timbre of the soloing oboe promotes the emotionally contrasting intonational fabula on the background of the first and second flutes and clarinets *in B* sounding in unison. Within the separate layers of the vocal-symphonic fabric, the parts of violas and bass string instruments form a layer of texture that is of same timbre type, which is distinguished by the individuality of the intonational and rhythmic development. Differentiation of the voices of the homophonic-polyphonic fabric leads to the emergence of a new emotionally contrasting thematic segment in the part of St. Joseph, pertaining to the “second plane” of the dramaturgy. This complex, consisting of two descending phrases with jump to triad, contains “evil” semantics of the musical-dramaturgical sphere of the magical rituals in Herod’s palace.

Into the middle section of the duet of St. Mary and St. Joseph at the cradle in Bethlehem Berlioz included a laconic genre-stylistic episode of *Animando poco assai*, endowed with theatrical imagery. The dancing rhythm and gracefulness of the melodic drawing, strokes, methods of articulation, and other means of expression characterize the emotional atmosphere, substantiated by the content of the poetic text. Seeing the lambs gamboling near the cradle of the Infant Jesus, St. Mary said: “Your gifts make them happy, dear child; watch their joy and their gambols...” [20, p. 67]. The miniature

episode of cloudless joy paves the way for a new level of development of the musical material of scene 5. [20, p. 68].

In the section *Tempo un poco animando (f-moll)* the composer has reached the maximum possible layering of the musical fabric: the “emotional contrast in simultaneity” is once again associated with the fragments of the scores of classical composers, who have depicted the complexity and ambiguity of the world of human emotions. The thematic complex with spikes to triad shifts from the baritone part into the solo part of mezzo-soprano endowed with the “evil” semantics; in the dramaturgy of the part of the soloing oboe that comprises the “second plane”, forms a characteristic tetrachord – an “imperative” intonational complex in which every tone is accentuated. This complex includes the interval of augmented second (*f-ges-a-b*) decorated by “Oriental” semantics; the flute parts possess the individuality of the intonational image, with lines of movement that scale over the semitones. In the part of English horn and oboe the motif of descending tetrachord with “Oriental coloration” is shifted; in the parts of the first violins we can see the repetition of the naturalistic sound-illustrative thematic element, characterizing the “bleat of the lambs”. The musical texture of the string quintet is divided into contrasting rhythmic groups: the parts of second violins, intoning syncopated figures, and is rhythmically counterposes the even pulsation by eights ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) in violas and cellos. Substantiated by the rise of emotional tension in the parts of the soloists, the functional-harmonic activity of the “vertical” in the orchestra part is decreasing towards the end of the middle section of the duet. The duet is completed by a clear authentic cadence in *As-dur*.

In the closing section of the duet at the cradle in Bethlehem (*Tempo I*) Berlioz combined the earlier contrasting-polyphonic principles of development of the vocal-symphonic fabric. At the forefront he places the thematic segments, which establish new quality and result of the process of development of the musical material. It is the canonized intro of the voices, executing a rollcall of thematic elements in the group of woodwind instruments (English horn and clarinets *in B*, flutes and oboes), as well as establishment of the descending minor second in the part of oboe, bringing semantics of

sorrow as a “generalizing intonation” (term of V. N. Kholopova). The signs of transformation of thematic material of the duet are contained within formations of emotionally expressive rhythmic-intonational structures, which function as autonomous supporting voices in the parts of violins and violas, and in the rhythmically-differentiated thematic segments in the parts of bass string instruments. The unisons of ensemble of bass string instruments counterpoint the clear and melodically-independent part of the soloing cello; it represents a certain “delaying” of unisons into two voices, imitating the figure of “swinging” from the bottom up on the supporting tones of a perfect fifth (*as-es*). This thematic complex conditionally allows association with the movement of a swinging cradle.

At the foundation of development of the lyrical-dramatic sphere of the love of the Holy Family lies the psychologically ambiguous (joyful-sorrowful) phenomenon of Christian “storge”. In the duet of scene 5 “At the Cradle in Bethlehem” Berlioz created a generalized emotional-psychologic characteristic of the spiritually-elevated creative image of the Holy Family. The Christian “storge” – the central idea behind the vocal-symphonic concept of the oratorio-trilogy, is closely connected to the emotional perception of the sacrament of Christmas, not allowing an unambiguous interpretation.

The oratorio-theatrical oeuvre of Berlioz is a multi-dimensional spiritual-musical realm, a creative reality, which belongs to the human tradition of revering the Evangelic story. The Christmas and Childhood of Jesus Christ, life, His suffering and death on the cross in the name of love towards humanity, as well as His subsequent Resurrection, form a spiritual continuum of eternity of Christian love.

Scene 6. On the Heavenly love of Angels towards the Holy Family. The elements of antique genre of mystery play in the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ”. Invisible theatre

Composer’s remark “Angels are invisible”, which opens the lyrical-psychological Scene 6, indicates presence of the characteristic to the antique genre of mystery play “earthly” and “heavenly” stages of development of action in the oratorio-trilogy. At the opening of the final scene 6 the choir part is performed accompanied by the pipe organ

(*Lento* $\frac{4}{4}$), then the part of an ensemble of soloists sounds accompanied by the string quintet (*Allegretto*, *H-dur*). The pipe organ part, as noted by Berlioz in the score, can be performed by the harmonium. [20, p. 71]. Allowing for use of a harmonium in concert halls that did not have a pipe organ, Berlioz implied the so-called “melodium”; since 1829 melodiums were produced by a Parisian master J. Alexandre. The harmonium is a key pneumatic musical instrument known since 1784; the first harmonium was made by a Czech organ master Frantisek Kirshnik. A scholar of organ art Leonid Roizman noted the great quality of sound of “accompaniment in sustained harmonies” on the harmonium. [22, p. 826-828].

Throughout the entire scene St. Mary and St. Joseph remain in a state of unanimous inspiration, evoked by the elevated experience of immaterial event. Invisible Angels explain the cause for their appearance to the Holy Family; wishing to save the Holy Family from the impending danger from Herod, the Angels notify St. Mary and St. Joseph that they need to secretly escape through the desert into Egypt. With the hope of salvation the Holy Family departs from Bethlehem: “Obeying your orders, pure spirits of light. / We will flee into the desert with Jesus. / But grant us, in our prayer, wisdom and strength. / And we will save Him.”

The spatial vectors of the antique genre of mystery play point to simultaneous development of action on earth and in heaven; the dialogue between the invisible choir and the ensemble of soloists can be characterized as *invisible theatre*. In the composition of the core development of action, we can conditionally highlight three sections. The initial section includes exchange of remarks between the Angels and St. Mary, as well as ensemble (“response of the Holy Family”), in which St. Mary and St. Joseph notify the Angels of their readiness to flee. In the middle section *Un poco animato* (p. 34, *Ges-dur* – *Ces-dur*) we can see an *Allegretto* episode rich with modulation ($\frac{3}{4}$, *Ges-dur*). In this episode the imitational-polyphonic methods of development of thematic elements dominate in both, the rendition part of the soloists (mezzo-soprano and baritone), and in the developmental segments of melodized texture

of quintet of bowed string instruments. The high and mid voices of the choir are corresponding with the registration (flutes, oboes) in the organ part.

Abundance of pauses distinguishes the sound atmosphere of the final scene of part I; one of the pauses that lasts an entire bar underlines the mysteriousness of the actions, and is situated on the border between the middle and final sections. This clear pause is marked by a notation “Silence”. [20, p. 74].

In the score Berlioz indicates the positioning of the choir of invisible Angels behind the scenes, in a separate room near the orchestra, “with an open door”; he also marks the moment when the door should be closed, to act as a sordino. [20, p. 71, 78]. The choir consists of a group of female voices (5 first, and 5 second voices of soprano) and a group of boys choir (5 first, and 5 second voices of alto). The organ part, which accompanies the choir, and the violin part, which accompanies the ensemble of the soloing mezzo-soprano and baritone, carry a similarity of choral elements of the texture and commonness of the rhythmic-intonational elements; combination of chords, rendered in great durations, is executed by the melodic-harmonic method of movement of one of the voices through the tones of chromatic scale.

About the result of his unique compositional approach, which Berlioz invented in the finale of part I, he writes to his sister Adèle in December of 1854; the composer wrote about a special affect it had on audience during the second performance of “The Childhood of Christ” in Paris by the final “Hosanna” – singing of “invisible Angels, who as a result of creation of a half-shadow effect in the singing, become as if lost in space and ascend into heaven”. [8, p. 79]. The voices of the first soprano (*tutti, mf*) on the background of the simultaneous sounds of organ and quintet of the string instruments, intonate the beginning of the melodic phrase “Hosanna”; it is continued by other voices of the invisible choir, *piano* (*H-dur*, $\frac{3}{4}$, then $\frac{9}{8}$, *mf – p*).

Example 3. *Part I. Scene 6. Chorus of invisible Angels. Hosanna.*

Part II. “Flight into Egypt”. Composition. Peculiarities of the musical dramaturgy

In part II Berlioz presented the oratorio-theatrical interpretation of the stories, widely known in visual art: “Adoration of the Shepherds”, “Flight into Egypt”, and “The Rest on the Flight into Egypt”.

The middle part of the oratorio-trilogy includes four consecutive uninterrupted sections of varying scale: section 1 – Overture (fugato); section 2 – “The Shepherd’s Farewell to the Holy Family” (“chorus of the shepherds”); section 3 – second vocal-symphonic section with Narrator’s solo part “The Repose of the Holy Family”; section 4 – final song *Hallelujah* (chorus of the Angels). Laconic end sections enclose the expanded sections 2 and 3 located in the middle.

The closing episode of part II *Hallelujah* of the Angels presents the immaterial genre aspect of the oratorio-trilogy. The Heavenly host accompanies the beginning of the earthly path of Jesus Christ, protecting the Holy Family. The chorus of the Angels *Hallelujah* forms the dramaturgical rhyme with the closing chorus *Hosanna* (part I), and the final chorus *Amen*; the thematic elements of the three closing choruses of each of the sections of the oratorio-trilogy form the mysterious sphere of the musical dramaturgy. Positioning of the choral songs of the Angels in the final sections of the vocal-symphonic concept gives the overall musical form a classical strictness of proportions, compositional symmetry, and completeness. The mystification of Berlioz, who initially calls “Flight into Egypt” a mystery play by the made-up composer Pierre Ducré, contained a specific reference to the presence of the elements of the antique genre of mystery play in this oeuvre. [8, p. 92].

Overture

The Overture (fugato) for part II, *Moderato un poco lento*, $\frac{3}{4}$, was written for a smaller orchestral ensemble (two flutes, oboe, English horn, and string quintet), and its expressive sound was rich with melancholy and lyricism. The timbres of oboe and English horn remind of pastoral musical pictures of Berlioz – “Scene in the Fields” from the “Symphonie Fantastique”, and the symphony of “Harold in Italy”.

The musical fabric of the Overture contains the intonational-thematic elements that come up in the subsequent sections of the oratorio-trilogy: “The Repose of the Holy Family” (part II), and beginning of part III “The Arrival at Sais”. A number of researches notate the intonational similarity between the theme of fugato and beginning of part III, despite the differences in their rhythmic arrangement. Some modal-melodic specificity of the musical language in oratorio-trilogy, including the Overture, resemble the archaic motif of the church songs; in the letter addressed to the famous French poet Théophile Gautier, Berlioz states that the Overture is written “in a antiquated form, reminiscent of Gregorian chant”. [8, p. 37].

Example 4. Part II. Overture

With the evident clarity of voice leading, tone-melodic contours (*fis-moll*, *cis-moll*, *gis-moll*), in the content and structure of the fugato theme a special significance lies in the intermittent emergence of the “flashing” tones “E \flat ” and “E \sharp ” (as well as “A \sharp ” and “A \flat ” – third tone with regards to the main tone *fis*). Within the polyphonic arrangement of the musical fabric, the alternation of tones of the mode creates a picture of a variable inconsistency of the modal-melodic coloration of the overture. The modal-melodic phenomenon of the main theme of fugato is characterized by the researcher A. Khokhlovkina as an “antique tune”. [5, p. 405]. In the fugato theme we can clearly see application of diatonically colored tone “E \flat ” as a *VII* “natural” degree in *fis-moll*, which gives the theme an “archaic character”. Besides the main tone *fis*, in the structure of the fugato theme the comprising tones *gis*, *a*, *e*, *h* are independent; between these tones we see emergence of functional relation in the range of the pentachord [e] *fis-gis-a-h*.

Melodic unisons of the wind instruments in the case of modal variability intonationally and rhythmically highlight the importance of the tone “e \flat ” during the pauses in the parts of the string quintet. Conditionally “lowest” tone “e” of the pentachord [e] *fis-gis-a-h*, which is often compared to the “opening” tone (“e \sharp ”), completely rejects the latter. If tone “e \sharp ”, belonging to the tonality of a dominant (*Cis-dur*) and gravitating towards the tonic (*fis*), reveals regularities of the action of the system of gravitations towards third-fifth “traditions” (in the conditions of major-minor

modal-harmonic system), then the structural units of the mode artificially created by Berlioz using the tone “*e^b*” function differently; the order of tones in the mode in question looks the following way: [*e/e[#]*] *fis-gis-a-h-(cis-d/dis-e)-fis*.

Within separate thematic complexes of combination of the tones of the aforementioned mode gain an expressive coloration thanks to the correlations of seconds and fourths with the main tone “*fis*”. Variability of the “opening” and “diatonic” tones during transition to the main tone is maintained by the composer all the way to the closing bars of the Overture, where the “opening” tone turned out to be rejected. We can presuppose that the provided maneuver of the modal-harmonic development functions as a “program” parameter of the musical content: peripeteias of the fabula of “The Flight into Egypt” pertain to the topology of a path – space-time and emotional-psychological transformations in the life of the Holy Family.

The fabula of “Adoration of the Shepherds”

The testimony of the shepherds about the birth of Jesus Christ is offered in the Gospel of Luke (Luke, 2:8-20). It mentions that an Angel appeared in a field in front of the place, where the shepherds were holding a night watch over their flock. The shepherds were stricken with fear at the sight of the Angel. But the Angel told them to not be afraid, for he brings good tidings for all people, a message that the Messiah was born, and that they will find the child “wrapped in swaddling cloths, lying in a manger”. [Luke 2:12]. The shepherds set out to Bethlehem and found Mary and Joseph, and the Newborn laying in the manger. Now when they had seen Him, they made widely[a] known the saying which was told them concerning this Child. [Luke 2:16-18]. Glorifying and praising God for all that they have seen, the shepherds returned: everything was just “as it was told them”. [Luke 2:20]. The Apocryphal Infancy Gospel says that: “As the shepherds returned, and having started a fire were rejoicing, the heavenly host has appeared praising and glorifying the Lord”. [17, p. 254]. Some of the church writers state that there were three shepherds who saw the Savior; “...other accounts hold that they were four, and their names were: Misael, Achael, Cyriacus, and Stephanus”. [17, p. 254].

World of the shepherds – the first Christians, the poor of the Judaic society – was the spiritual union of a new faith. The New Testament has changed the nature of relations between men and God, which became based not on the sacred “Biblical” fear, but rather upon love and mutual trust. A German writer-humanist of the XX century Thomas Mann noted the “interest in humans” – a general human credo of worldview of the first Christians, who were the shepherds. [23, p. 705, 712]. God already existed in the faith of the primordial Jews (shepherds), to whom the Angel revealed Christ as the epiphany of love. The aspiration to serve only the Most High led the shepherds to bow before the Infant Jesus, and prompted them to entrust their souls to Christ.

The spiritually elevated love became for the shepherds a path to the truth, and simultaneously the very truth of existence. The shepherds were the “first believers among the Jewish people” (J. W. Goethe)/ [24, p. 435]. They were the first to whom the Angels explained the path to salvation through Christ, and this good news the shepherds shared with the first rich soothsayers – “first pagans”, who arrived from afar, and later accepted Christianity. In his essay “Holy Soothsayers” (1820) Goethe underlines the importance of the meeting between the shepherds and the soothsayers – the first Christians and first pagans. [24, p. 435].

Art historian Alexander Maykapar noted the fact that since the XIV century the most popular in Italy was the story of “Adoration of the Shepherds”: “The poverty of the shepherds depicted by artists often reached extremes (Giorgione)”. [25, p. 71]. The scholar also points to the presence on the canvases of XV-XVI centuries of Angels, who are depicted singing hymns from the score in honor of the birth of Jesus Christ. The painting of Rembrandt “The Adoration of the Shepherds” (1646) illustrates a night scene: a bright light emitted by the Infant relates the “transforming power, which entered the world with the arrival of Christ; the faces, affected by the light emanating from the Newborn, express delight and faith”. [25, p. 72].

The fabula “The Flight into Egypt” in visual art

According to the claim of Alexander Maykapar, the earliest example of manifestation of the story “The Flight into Egypt” is the illustration of Master Bertram

(approx. 1379) “on the so-called Grabow Altarpiece”. [25, p. 93]. The canonized principle of illustration is the movement of the Holy Family from left to right, depicted on the canvases of Giotto, Monogrammist AB, Dürer, and Bassano. [25, p. 91]. “The patron Angels of the Holy Family in this journey, exist even in the earliest illustrations of this story in Roman mosaics. They can also be found in the works of the more recent masters. It is either an Angel (Giotto), or a host of them (Dürer).” [25, p. 92].

In his essay “Antique and Modern” (1818) Goethe conducted an in-depth analysis of the theme “The Flight into Egypt”: “First and foremost, we must understand how significant is the story of the promising infant, a descendant of ancient royalty, who is destined to have a tremendous effect on the entire world, for it will lead to demolition of the old, and the renewed will rejoice and the boy, in the arms of his devoted mother and protection of the caring elder will escape, and with God’s help, survive. Various episodes of this important event have been illustrated hundreds of times, and multiple creative works on this topic that have emerged, often fascinate us”. [24, p. 306].

“The Shepherd’s Farewell to the Holy Family”. “Shepherd’s Chorus”

The poetic text written by Berlioz for the “Shepherd’s Chorus” relates the reverence and tenderness of the Bethlehem shepherds, whose life is simple and poor, towards the Infant Jesus, born in poverty. The shepherds sympathize with the life circumstances of the Holy Family, who are forced to seek shelter away from home: “He is going away, far from the land / Where, in a stable, he first saw light of day”.

Mentioning the guardian Angel, the shepherds express the hope for the safety of the Holy Family. The thoughts and feelings of the shepherds are founded upon the love and fear of God, and righteous humbleness and tenderness towards the Newborn Jesus. These virtues are a part of the core values of Christianity. The devotional and adoring feeling of tender love of the shepherds towards the Infant Jesus is interpreted by Berlioz as a feeling present in all of humanity.

The “Shepherd’s Chorus” represents the “anthroposophical” center of the oratorio-trilogy. The elements from the Biblical account of the shepherds, as well as traces of canonized and apocryphal Gospels are synthesized by the composer in a single

musical-poetic text. The conceptual content of the latter – the birth of Christ – an event that is experienced by the Christian world as a reality.

After creating the “tragedy of humanity” and human, who has lost faith (the dramatic legend “The Damnation of Faust”), Berlioz interpreted “all that is human” in the “Shepherd’s Chorus” from the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ”. The “Shepherd’s Chorus” is characterized by the researcher Adolphe Boschot as a “passionate prayer”, permeated by the pathos of the high designation of human and the entire humanity; “the sound poetry relates feelings that cannot be put into words”. [19, p. 353, 354]. Out of the “Shepherd’s Chorus”, as if from a single “lyrical sprout”, grew the creative concept of the eternity of Christian love.

“Shepherd’s Chorus”. Composition; connection to the main idea of the creative concept of the oratorio-trilogy

“So much freshness in this organic tale; only it feels rather short, invoking a temptation to re-tell it more thoroughly by adding the rest of the details” (Goethe). [23, p. 702]. This statement does not pertain to Berlioz’s work, but these words by Goethe characterize the emotional and psychological content of the “Shepherd’s Chorus” from “The Childhood of Christ”, as well as composer’s plan to develop the creative concept – the path of “finishing details”, which can be seen in the story of creation of the oratorio-trilogy.

The four-voice choir (*Allegretto*, $\frac{3}{8}$, *E-dur*) follows the *attacca* after the Overture to part II “The Flight into Egypt”. In a brief orchestral Introduction, the part of oboe and clarinet *in A* imitate the sound of a shepherd’s horn or the antique French instruments – musette, or hautbois du Poitou. This oboe represents a type of a bagpipe, popular in France during the XVII-XVIII centuries; hautbois du Poitou was used in the opera orchestra of Lully.

The instrumental four-measure with anacrusis to the “Shepherd’s Chorus” – an allusion of pastoral play – decorates the sound of the choir and serves as a linking transition between the rhymes. Four verses have a symmetric structure, each of which includes 40 measures: 4 m. (introduction) + 8 m. | + 8 m. | + 8 m. | + 12 m. The first and

second phrases (8 m. + 8 m.) are rhymed; the versicular text of the third phrase (8 m.) is fully repeated in the fourth phrase (8 m.), while the second part of the last phrase (4 m.) is repeated twice.

Example 5. *Bethlehem shepherds' chorus. Beginning*

The tonal-harmonic development in “Shepherd’s Chorus” stands out by the modulation activity: the second phrase modulates into tonality of *III* degree (*gis-moll*); beginning of the harmonic development of the third phrase in tonality of *II* degree (*fis-moll*) leads to an intermediate structure – tonic of a parallel minor (*cis-moll*). The fourth phrase includes brave deviations into *G-dur*, *C-dur* – tonalities of distant degrees of relation, modal replacement for same minor (*e-moll*), followed by a hold on the dominant harmony (*H-dur*), which intensifies the functional gravitation towards the main tonality (*E-dur*).

Berlioz was absolutely certain in the lack of any perception of historical styles of musical thinking among his Parisian contemporaries; implying the mystification with the mystery play of Pierre Ducre, which he himself made up exposing the stagnation of mundane tastes, the composer states with some sarcasm: “One must be as ignorant as a carp to believe that an XVIII century composer could possibly create the modulation in the middle of the chorus”. [8, p. 37].

Beginning of the final section of “Shepherd’s Chorus” in the score is marked by a dynamic designation *pppp*, which corresponds with the logic of development of an invisible scenic act: the sacrament of the prayer is over, and the shepherds are leaving the manger. Berlioz’s biographer Adolphe Boschot compares the “hidden, barely detectable tenderness” of the “Shepherd’s Chorus” with the character of a ceremonial scene of the farewell “offerings” at the tomb of Eurydice from the opera “Orpheus” by Gluck; a researcher also noted certain genre similarities between Berlioz’s “Shepherd’s Chorus” and some of the chorus scenes from Mozart’s “The Magic Flute”. [19, p. 355].

The elevated emotional-psychological and moral aspects of “The Childhood of Christ” was pertinent for the France of beginning of 1950’s due to a new attitude towards the concepts of Christianity related to criticism of Neo-Catholicism; the new understanding of the idea of Christian love lies in the foundation of the central part of

the oratorio-trilogy. Renewal of the spiritual world of the first Christians started with metamorphoses of the soul; in the “The Shepherd’s Farewell to the Holy Family” Berlioz presented manifestation of Christian love as a dominant spiritual force of the modern world.

“The Repose of the Holy Family”. Fundamental images. Psychological interpretation of the events. Second vocal-symphonic section with Narrator’s solo

The scene “The Rest on the Flight into Egypt” in the visual art is known since the end of the XIV century, despite its absence in the canonized Gospels. Analyzing the peculiarities in the illustration of “The Rest on the Flight into Egypt” on the canvases of Gentile da Fabriano (1423), Rembrandt (1627), and Agostino Carracci (approx. 1600), the researcher Alexander Maykapar notes an instance of rather unique interpretation of this scene in the painting by Caravaggio: “The artist illustrates an Angel playing a violin from the score held by Joseph. (The notes here are written calligraphically, as in few of his other paintings; it is possible that these are the upper parts of three madrigals – a precise identification of the music in this painting has yet to be done). The carefully listening to the music donkey reminds us of the devotedly singing donkey in the painting by Piero della Francesca “The Nativity” (approx. 1470; London, National Gallery): the irony is in the fact that a donkey has always been considered the most unmusical animal”. [25, p. 94].

The topology of the path lies in the foundation of the scene “The Repose of the Holy Family”. The decision of St. Joseph to travel to Egypt is described in the Gospel of Matthew: “So Joseph got up and took the Child and His mother while it was still night, and left for Egypt. He remained there until the death of Herod. This was to fulfill what had been spoken by the Lord through the prophet: “Out of Egypt I called My Son””. [Matthew, 2:14-15]. The move in the night from the temporary shelter in Bethlehem into unknown and dangerous expanse of the desert was done in secrecy. The apocryphal sources mention three boys accompanying St. Joseph – his sons from his first marriage, of the palm, which bent its branches to cover St. Mary and Jesus from the scorching heat, and other accounts. [17, p. 90-91].

With his musical-poetic imagination Berlioz created a picturesque painting of a blossoming meadow, greenery of the palm trees, and a creek streaming between the rocks. The emotional-psychological perception of the beauty of nature in this picture is inseparable from the concept of a righteous life of the Holy Family. Oasis in the desert represents a “fundamental image” associated with the sacred hope of the Holy Family for salvation. The image of the oasis illustrates deep psychological truths: value of life and its renewal, which are semantically connected with experience of happiness – “Life begins with prosperity”. [26, p. 166]. At the same time, the exquisite image of beauty, peace, and grace (oasis) conceptually counterposes the image of desert, traversing which holds danger for the Judaic travelers; the Apocryphal Infancy Gospel describes an episode of an encounter with bandits. [17, p. 261-262].

Representative of the French branch of the phenomenology Gaston Bachelard, who analyzed the scientific descriptions of the renowned researcher of oceanic depths Philippe Diolé, has come to a conclusion that the world referred to as desert is the “fundamental image” that is attributable to the “internal space”. According to the philosopher, leaving the plane of the usual sensory perception, a person comes into contact with a plane that carries out the psychological renewal. [26, p. 297-298].

In the part II of “The Childhood of Christ”, the concept of Christian “storge” – a feeling of tender love of the parents towards the sleeping Infant Jesus, is attributed to the fundamental image of the space (oasis), which contains the semantic aspect of psychological rebirth. Coordination of the fundamental images in the part II of “The Flight into Egypt” with the idea of Christian “storge” leads to a deep realization of the emotional-psychological ties between the human and world. “We can feel as under the influence of the poetic spatiality, which sets a connection between the intimate world of the soul and the endless external space, combining them in a common expanse, the greatness is born”. [26, p. 292]. The Christian “storge” is demonstrated in part II of “The Childhood of Christ” as a moral foundation for the righteous life of the Holy Family; beautiful nature is an intrinsic component of this life.

The second vocal-symphonic section with Narrator’s solo “The Repose of the Holy Family” contains a story about the internal experiences of St. Mary on the way to

Egypt, as well as the psychological implication, revealing the feelings of Narrator towards the events. The parts of Narrator and the symphonic orchestra participate in the creation of the musical-poetic scene, perceived through the eyes of St. Mary; contemplation/description of nature by Narrator is correlated with the emotional-psychological implication, which reveals the world of St. Mary's feelings. This section represents the notion of eternity of Christian love as the main idea of the vocal-symphonic concept. "The Repose of the Holy Family", situated in the center of part II, follows the *attacca* after the "Shepherd's Chorus".

Development of the act in the vocal-symphonic section of "The Repose of the Holy Family" with Narrator's solo is supported by the program presented in the poetical text. In Narrator's dynamic storytelling there is mention of continuous movement of the Holy Family through the desert, and arrival in a valley, where the travellers saw lush crowns of the trees, and the clear water of a creek "streaming through the rocks" (M. Anninskaya). Saint Joseph said: "Stop! / Near to this clear spring / After such long hardship / Here let us rest!" The baby Jesus was sleeping... So Mary, stopping the donkey, replied: "Look at this lovely carpet of soft grass / And flowers, the Lord has laid it down / In the desert for my son." Then, having sat down in the shade / Of three green-leaved palm trees, / While the donkey grazed and the child slept, / The holy travellers dozed for a while, / Lulled by happy dreams; / And the heavenly angels who knelt around them / Worshipped the holy child.

In the process of development of the vocal-symphonic musical fabric, the border between the inner structural components of this section could only be conditionally demarcated. The idyllic instrumental pastoral (*Allegretto grazioso*, $\frac{6}{8}$, *a-moll* – *A-dur*), performed in rotation by the groups of high wood and string instruments, contains a roll-call of laconic melodic phrases. The modal shifting is characterizes the emotional-expressive singing-dancing theme of *Allegretto grazioso*, which continues to accompany Narrators story about St. Mary. The psychological depth of the musical characteristics of the image of St. Mary distinguishes the creative concept of "The Childhood of Christ"; the theme *Allegretto grazioso* – a clear component of the

multifaceted characteristic of the image of St. Mary presented within the development. The principle modal variability stated above continues to function as an invariant intonational element of the lyrical-dramatic sphere of the oratorio-trilogy.

The symphonic orchestra part, which expands the psychological undertone of the events told by Narrator, contains a generalized development of the feeling of tender family love (the Christian “storge”). Formation of the creative concept of eternity of Christian love was taking place on the background of modern reassessment of Christianity in the atmosphere of natural scientific vision of the changing world, and the metamorphoses of the human soul. Berlioz’s noteworthy statement about the “religious constitution of harmonies and melodic construct”, in “The Repose of the Holy Family”: “There is nothing strange in the tenor solo narrating the repose of the Holy Family in the desert, other than the melodic structure and harmonies, *the religious constitution of which is not quite up to modern standards* (cursive – V. A.). [8, p. 38].

The spiritual reality of the Gospel scene is located in the area of Christian faith, deep-rooted in the consciousness of Europeans; in the oratorio-trilogy Narrator embodies the generalized image of a modern man, whose faith has wavered since the times of the Age of Enlightenment; transforming, the image of Narrator emerges in a new light (Epilogue).

Narrator’s solo is partially included by the composer into the continuous development of the musical fabric. Laconic declamational-melodic phrases introduce freshness of speech patterns into the “thematically contrasting correlations” of elements of the musical texture (V. P. Protopopov). [27, p. 400]. In the beginning of this section the laconic vocal phrases of Narrator’s solo part were seemingly only “added” to the “dialogue” of the wind and string instrument groups; thus emerges a complementary principle of the polyphonic thinking of Berlioz: “The counterpointing is introduced only when listener has become familiar with the new thematic material” – wrote the researcher V. P. Protopopov. [27, p. 398].

Narrator briefly mentions the decision of St. Joseph to stop for a rest at the oasis; the orchestra part characterizes a state of a godly peace of the “inner patriarch”. In the psychological portrait of St. Joseph Berlioz captures the exhaustion of a middle-aged

man, struggling to catch his breath. The clear pauses are the distinct aspects of the musical content of this fragment. [20, p. 97].

Creating the multidimensional characteristics of the image of St. Mary, into the accompanying story by Narrator the composer included an orchestra part that is melodically bright and rich with emotions, based on the modal variability of the *Allegretto grazioso* theme; the conceptual significance of this theme is substantiated by the composer throughout the second vocal-symphonic section with Narrator's solo. As mentioned above, this lyrical-dramatic Christian "storge" was conducted in the parts of the violins (beginning of the "The Repose of the Holy Family"). The *Allegretto grazioso* theme (*a-moll* with a "diatonic" VII degree "g[♯]") copies tenor's solo part, and then it is conducted in the part of the soloing violins. [20, p. 98-99].

In the closing section of "The Repose of The Holy Family" phrases of the vocal part of the soloing tenor is accompanied only by a group of string instruments with mutes. In the last bars of Narrator's part intonational "telltale signs" emerge for the first time, indicating a second duet of St. Mary and St. Joseph located in scene 1 of part III ("The Arrival at Sais"). The effect of the maneuver of intonational connections "from a distance" provides symphonic integrity for the musical dramaturgy of the oratorio-trilogy.

Mentioning appearance of the Angels, Narrator's final solo (*sotto voce*) presents a declamational phrase, finished by a pause; singing of one and the same tone ("e") is accompanied by pauses in the orchestra part. In the final cadence the group of woodwind instruments (flutes, English horn, and clarinets) forms a choral accompaniment for singing of the Angels (*Hallelujah*), which finishes part II. The choral unisons (horizontals of four sopranos and four altos) performing *Hallelujah*, effectively "unfold", transforming into a four-voice vertical of the closing choral chord, supported by instruments of the string group *pp-perdendo-ppp*.

Example 6. *Part II. End. Chorus of invisible Angels. Hallelujah*

Part III “The Arrival at Sais”. Composition. Peculiarities of the musical dramaturgy

Beginning with the first vocal-symphonic section with Narrator’s solo (part I), in the succeeding three analogous sections (including Epilogue) Narrator sequentially discovers the relevance of the meaning of the Evangelical story for both, the era that is contemporary to the composer, as well as for the future. Separated from the heroes of the story by the time and culture, Narrator brings together the elements of spatial and time dimensions. Narrator’s part combines the intratextual and extratextual aspects of the story; synthesizing the latter, Narrator discovers the modern meaning behind the events of the Evangelical scene presented in the poetic text of the oeuvre. The creative transformation of the categories of space and time in the oratorio-trilogy allowed the contemporaries to perceive “The Childhood of Christ” as a multidimensional spiritual reality, a relevant oratorio-theatrical concept of the eternity of Christian love.

Part III “The Arrival at Sais” unites four continuous sequential sections: third vocal-symphonic section with Narrator’s solo; scene 1 “Within the City of Sais” (duet of St. Mary and St. Joseph); scene 2 “Inside the Ishmaelites’ House”; scene 3, representing Epilogue; the latter includes two structural components – the fourth vocal-symphonic section with Narrator’s solo part, and the final vocal-symphonic section (Narrator and choir).

Scenes 1 and 2 form the compositional center of part III; the end sections (third vocal-symphonic section with Narrator’s solo), and scene 3 (Epilogue) frame the part III of the oratorio-trilogy. If scenes 1 and 2 present cooperation of the lyrical-dramatic and lyrical-psychological spheres of the vocal-symphonic concept, the framing sections are dominated by the lyrical-philosophical narrative sphere of the musical dramaturgy. Expression of emotions is softened by the composer; at the same time, the “lyrical geometry” clearly emerges in the comparison of the three spheres stated above. The core idea of the creative concept is translated by Narrator, whose part in conjunction with the part of the symphonic orchestra forms the lyrical-philosophical, and narrative vocal-symphonic sphere of the oratorio-trilogy.

The final part of the oratorio-trilogy is the result of the storytelling presented as the typology of a path. Progression through the desert led to the change of the physical and psychological state of the travelers, whose goal was to save the life of the Newborn Jesus. The saturation of the musical material of part III with dramatics is substantiated by the transformations of the emotional-psychological state of the heroes. Following the canons of classicism (Gluck, Mozart, Beethoven), Berlioz achieved psychological depth, and composure of the generalized musical-theatrical embodiment of the feelings of the heroes – participants of the act.

In the third vocal-symphonic section with Narrator's solo that opens part III the composer develops the conceptual aspect of the oeuvre, associated with the thought of the highest value of life, at the center of which is Jesus Christ. The Christian understanding of the highest value of life, presented to mankind in New Testament, retained its relevance in the XXI century. The late representative of the Catholic Church Cardinal Carlo Maria Martini in his discussion with an Italian writer Umberto Eco about belief or nonbelief underlined the modern significance for Christianity of the idea that the life of a person is called upon to participate in the life of God himself: "For Christians, respecting human life from its first manifestation is not an amorphous sentiment (you spoke of "personal disposition" and "intellectual persuasion") but rather the fulfilling of a specific responsibility: that of a physical, living person whose dignity is not determined by a benevolent judgement on my part, or by a humanitarian impulse, but by a divine calling. It is something that is not only "me" or "mine" or even "inside of me", but before me". [28, p. 62].

After shedding light on the events from the life of the Newborn Jesus, flight of the Holy Family from Bethlehem into Egypt to avoid persecution, and escaping the demise in a family of Ishmaelites, Narrator mentions Golgotha, where Jesus Christ was raised for the redemption of mankind from their sins: "He was willing to carry out the divine sacrifice... / ...And clear the way to its (human race) salvation ". In the Epilogue (part III) the vector of Narrator's storytelling is changed; the recital of the events of the distant past (the childhood of Jesus Christ) he turns to the context of present and future. The speech of Narrator with the chorus testifies to the link between the past and present.

The idea of continuity of time could not be openly stated in the text, presented using the traditional musical-theatrical means. Narrator reminds the audience of the mystery connecting the human soul with God. “O my soul, what can you do now / But quell your pride in the face of such a mystery!” [20, p. 169]. Narrator and chorus transmit the spiritual epistle of Berlioz to his contemporaries: “O my heart, be filled with the solemn, pure love / Which alone can open the way to a heavenly dwelling place”. [20, p. 170-174].

Third vocal-symphonic section with Narrator's solo part

Fugato (*Allegro non troppo, gis-mol, $\frac{4}{4}$*) in the beginning of part III represents a laconic vocal-symphonic picture, which unfolds the conceptual and psychological implication of the events. The main four-measure theme of the fugato in the marching rhythm with iambic anacrusis and an ascending jump to fourth is given to the group of woodwind instruments (flutes, oboe, English horn, and clarinets *in A*). The modal inclination is yet again marked by Berlioz in the score: the “natural” VII degree in minor functions in the beginning of part II as a certain “archaic” element that is analogous to the modal structures of old folk songs, many of which, according to Berlioz, are “lacking the introductory tone” or “have even more unusual scale: the completely lack the IV and VII degrees of our scale”. [9, p. 166].

In the musical-dramaturgy development of this work, the third vocal-symphonic section with Narrator's solo part not only precedes the act of scene 1 (duet), but also carries out the function of intonational generalization, symphonization. Maintaining connection “from a distance” with the intonational-thematic elements of previous parts and subsequent sections of part III, the musical material of the third vocal-symphonic section with Narrator's solo communicates unity to the intonational-thematic development of the oratorio-trilogy. Narrator's story about the arrival of the Holy Family into a large Egyptian city, where the “citizens knew no compassion”, is embedded into the musical fabric of the intensely developing instrumental-symphonic picture.

Along with the discovery of the emotional-psychological implication of the presented image, Narrator's solo part transmits the idea of unbreakable connection between the past, present, and future. The orchestra fugato presents a rhythmically modified musical material of the Overture to part II ("The Flight into Egypt"), rendered in an "expanded" minor mode ($\frac{4}{4}$, *gis-moll*) by alternation of the *VII* "natural" and *VII* "harmonic" degrees.

The emotionally restrained phrases of declamational nature in Narrator's part are separated from one another by clear pauses; connected to the declamation of clearly articulate poetic text, the vocal intonation can be characterized as realistic. In a multi-layer symphonic fabric functions of separate timbres are differentiated; the timbre-harmonic complexes participate in the process of the vocal-symphonic development. In the parts of the string instruments we can see highlighting of the rhythmic uniqueness of the viola part, which contains prolonged rhythmic ostinato; this "static" sound phenomenon contrasts the unison relief of the main theme of the fugato, performed by the group of wind instruments. The sudden tonal-harmonic modulation *gis-moll* → *Es-dur* in the orchestra part underlines the emotional-expressive moment in the part of the soloing tenor, marking the approach of the culmination. On the background of pauses in the orchestra part Narrator intonates a *cappella*: "It was city <...> full of cruel, haughty-looking people / Hear how the distressing agony was to continue / For these pilgrims seeking shelter and bread!"

The third vocal-symphonic section *Allegro non troppo* with Narrator's solo part, opening part III of the oratorio-trilogy, ends with an episode of *Allegro*, for which it is common to split the musical fabric into emotionally contrasting thematic segments. Tenor part, written in a form of emotionally restrained recitative, is matched by the orchestra part, in which the colorful harmonic verticals with sudden modulations collaborate with the elements of a linear-polyphonic rendition; "dynamic" functionally-harmonic plane is oriented towards the tonal-harmonic construct.

Scene 1 "Within the City of Sais". Duet

Scene 1 of the symphonic development of the action contains the dramatic culmination of the oratorio-trilogy. The dramaturgical contrast clearly emerges in the dialogue composition of the duet of St. Mary and St. Joseph: the pleading of the Holy Family for shelter alternates with the angry refusals of the people of Sais (first the Romans, then Egyptians). Laconic phrases of St. Mary with the Newborn Jesus in her arms and St. Joseph, exhausted from roaming through the scorching desert and stopping by the houses in hopes of finding shelter, are interrupted by the angry retorts of Romans and Egyptians shutting the doors at the sight of the Holy Family. St. Mary and St. Joseph continue to encounter deaf hearts and closed doors, seeking a place to stay for the night. St. Mary is weakened and weary; her breast has run dry and has no milk. “Right off the beaten track, is a humble roof ... / Let us knock again”. [20, p. 120]. Pleading for mercy, St. Mary and St. Joseph knock on the door of a humble house of strangers: “Oh, for pity’s sake, help us! / Let us rest in your house...” The solo lines of mezzo-soprano are duplicated by the part of baritone; the “out of breath” speech of St. Joseph, interrupted by pauses, is accompanied by clear unisons of cellos. The ascending movement of the vocal phrase through the tones of chromatic scale (baritone part) is “accompanied” by the intonation of piteous mourning with descending minor second (oboe).

Angry retorts of the rich citizens (*Allegro*) deliver the dramaturgical contrast into the opening lyrical-dramatic section of scene 1. Suddenly cheered accompanied by the staccato in the orchestra part, the descending phrase of men’s chorus with intentionally “unyielding” accented repeat of the closing cadence, clearly outlines the “response” of the uncompassionate Roman residents to the calls for help of the Holy Family. [20, p. 114].

In the second section of scene 1 (c. 57) the mutually complementing phrases of the solo vocal parts intertwine with the clear “commentary” of personified timbre – a soloing oboe, which brings emotionally decorated “strokes” into the musical characteristics of the speech of exhausted St. Joseph. The recurrent plea of the Holy Family for help, turned to Egyptians – wealthy residents – was met with despise and cruelty. The “tossed” phrases of men’s chorus (*Allegro*, 6 first and 6 second basses)

relate abrupt confrontation of the hostile Egyptians. In the orchestra part staccato of string instruments accompanies the harsh phrases: “Get back, vile Hebrews! / The people of Egypt have no use / for vagabonds and lepers”. [20, p. 118].

In the *Allegro non troppo* section the instrumental ensemble of string instruments prepares the dramatic culmination of part III. [20, p. 119-120]. In the orchestra part Berlioz modified one of those types of sound simulation, which composer referred to as “musical images”. [9, p. 95]. They are the “steps” across the tones of the chromatic scale, unevenly interrupted by alternating anacrusis accents and pauses; creation of expressive sound-illustrating image is also related to the composer’s remark “*Silence*”, active through two measures marked by pauses. The instrumental ensemble, which included naturalistic elements of sound simulation, and the subsequent recitative of St. Joseph characterize the physical and psychological state of the heroes: despair of the exhausted Holy Family and the sorrow from the cruel retorts from the citizens of Sais. Ensemble episode, compositional function of which lies in the preparation of the dramatic culmination of the oratorio-trilogy, dynamicizes development of the act. [20, p. 120].

Beginning of the dramatic culmination of the oratorio-trilogy *Allegro non troppo* coincides with the moment of the entrance of the timpani solo, which underlines the essence of St. Mary’s words: “I am going to faint...” [20, p. 122]. Gathering the remainder of their strength, St. Mary and St. Joseph exclaim: “...Help us! / Let us rest in your house...” Expression of the vocal phrases of mezzo-soprano and the baritone intertwine by the colorfulness of timbres of the woodwind instruments (oboe and bassoon). The pauses in the parts of the soloists function as semantic, structural, and emotional-psychological parameters of the musical fabric.

Example 7. Part III. Duet of Saint Mary and Saint Joseph

Recitative of the soloing baritone (St. Joseph’s part) in the duet is unfolded onto the contrasting-polyphonic background, in which the sound of high wind instruments is coupled with the repeating sound-illustrating rhythmic-intonational complex (“image of steps”) in the instruments of the string group. It continues to associate with the tired steps of the weakened travelers. The figure of silence (pause) is the expressive strokes

in the emotional-psychological characteristics of the image of St. Joseph: “It is not necessary for natural sounds to be imitated precisely; it will suffice to just remind of it by two or three strokes” – mentions Berlioz in the essay “On Imitation in Music”, [9, p. 96].

The final bars of the duet are the apogee of the emotional tension of the two main characters in the play. [20, p. 124]. The dramatic culmination of oratorio-trilogy reached the peak of development of the lyrical-dramatic sphere of the tender love of the Holy Family (the Christian “storge”). The method of shifting *Attacca* towards scene 2 executes the role of the dramaturgical crescendo – the dual maneuver of the musical dramaturgy.

Scene 2 “Inside the Ishmaelites' House”. Trio of two flutes and a harp

In the center of the expanded scene 2 of the core development of the act is a new character of the oratorio-trilogy – the Head of household of an Ishmaelite family, a carpenter, who hospitably opened their home to the persecuted refugees from Judea. The Holy Family was greeted by a friendly and kind family, showing the poor travelers a gesture of sacrificial, elevated love (Christian “agape”). The Ishmaelites provided the Holy Family with shelter and nourishment.

The four solos of Head of the family (bass), separated from each other by the choral phrases of the family members represent a diverse characteristic of the image of the owner of the humble house, who graciously accepted the strangers and made sure that they get water and milk, bread, honey and raisins; the owner turned to St. Joseph with words of respects, provided them with water to wash the battered feet of St. Mary, and prepared a soft bed for the Newborn Jesus. The relatives, servants, and children of the owner readily assisted the Holy Family with the necessary help. The humane attitude and friendly words of the father of the large family showed the strangers from Judea that the Ishmaelite has given shelter to other strangers in the past.

In one of the letters to the Strasbourg composer, critic, and conductor of the oratorio-trilogy François Schwab (1863) Berlioz wrote about the part of the Head of the family: “it is a very important part, to which I want to turn your attention”. [8, p. 183]. The musical characteristic of the Head of the Ishmaelite family is distinct in the

deliberateness of the unraveling of the well-practiced and rounded phrases. The vocal intonation is based on a clear poetic declamation. The expressive melodic constructs in the orchestra part complement the emotional-psychological characteristic of the kind owner.

The composer considered it very important to maintaining dynamicity during performance of the Ishmaelites' chorus placed at the beginning of scene 2. [20, p. 127]. In his letter to François Schwab Berlioz clarified: "The chorus "Wash the wounds on their bruised feet..." must be nuanced as stated in the score, i.e. piano to a minor crescendo, leading to mezzo piano, and finish again with piano". [8, p. 188].

The second solo of the Head of the Ishmaelite family addressed to St. Joseph contains the reasoning of an Ishmaelite about the coincidence of the carpentry trade of St. Joseph, possibility of working together, and their common ancestors. "The children of Ishmael / And the children of Israel are brothers" – says the Ishmaelite to St. Joseph. The atmosphere of welcoming hospitality in scene 2 is characterized by laconic phrases of the chorus of family members, sharing the emotions of the Head of the family; the Ishmaelites have shown compassion and mercy towards the Holy Family; the godly and moral behavior of the Ishmaelites is contained in these words: "Blessed are the merciful, for they shall obtain mercy" (Matthew 5:7). [16, p. 141].

The lyrical-psychological sphere of the Christian "agape" is presented in the vocal-symphonic development of the subsequent sections of part III. The fourth of the Head of the Ishmaelites' family carries out a connecting dramaturgical function, being the prelude for beginning of a "small concert" for the guests. Wishing to lift the sorrow and relieve the stress of St. Mary and St. Joseph, the Head of the Ishmaelites' family proposes that the children pick up musical instruments: two flutes and a Theban harp "To round off this evening properly". [20, p. 147].

The trio of two flutes and harp – lyrical culmination of the oratorio-trilogy

In accordance with the development of the literary-poetic scene, Berlioz included the "Trio of two flutes and harp" into the dynamic scene 2 of part III performed by young Ishmaelites, thus implementing the theatrical maneuver "scene within a scene". The concert performance of the ensemble, carrying out the theatrical tasks, represents

innovative and “visionary” phenomenon on the work of Berlioz, receiving the genre status of “instrumental theatre” in the XX century.

“This trio must be rehearsed by three separate soloists <...> We need two exceptional flutists and a very good harpist” – wrote Berlioz to Schwab. [8, p. 179].

The trio of two flutes and harp is the lyrical culmination of the oratorio-trilogy, where the lyrical-psychological sphere of the Christian “agape” is placed at the “forefront”. The instrumental Trio introduces “emotional modulation” into development of scene 2, changing the character of the act: the tense dramatics is replaced by the feeling of beauty and peace.

The chamber ensemble, which creates the autonomous sound space in the musical fabric of scene 2, possesses compositional uniformity. The symmetrical form of the Trio, which can be conditionally marked by formula $AbC/Db'A'$, and consists of six continuously sequential sections varying in magnitude. The introduction (A, opening section, which frames the shape); “melancholic” chords of the harp (b, linking episode, transition to the first lyrical play); lyrical melopoeia of two flutes (C); the second flexible play (D); repetition of the “melancholic” chords of the harp (b', linking episode, leading to conclusion); repetition of the thematic material of the opening section (A').

The atmosphere of a home concert, which brought tears in the eyes of St. Mary touched by the kids' performance, was finely recreated by Berlioz's biographer Adolphe Boschot, who noted the lyricism of the “love melopoeia dissolving in the night”. [19, p. 317]. Scene 2 presents the vocal-symphonic cooperation of the lyrical-dramatic sphere of the Christian “storge” and lyrical-psychological Christian “agape”; expansion of the latter takes place in the sections following the Trio: solo of the Head of the family, and the closing scene 2 Ishmaelites' chorus, following the laconic remarks of the grateful guests.

The musical characteristics of the images of the Head of the Ishmaelites' family and the family members are demonstrated by the composer in the progression. The Ishmaelites' family circle and community of Bethlehem shepherds reflect the peace of ancient Christianity in Berlioz's oratorio-trilogy.

When the tools are stowed in their place,
And the work is done for the day,
When from Carmel to Jordan Israel sleeps,
In the wheat field in the night,
Then St. Joseph, finding it too dark to read,
Would call out to God with a great sigh,
And God would answer him.
Paul Claudel. "Saint Joseph". [1, p. 19-20].

Scene 3 (Epilogue). Fourth vocal-symphonic section with Narrator's solo part

The Epilogue of the oratorio-trilogy is the result of the development of the vocal-symphonic concept of eternity of Christian love; event of the past, present, and future are presented by Berlioz as a space-time continuum: "Resurrection of Jesus is one of the might phenomena with which God proclaimed His plan for salvation of mankind". [14, p. 34].

The narrative and lyrical-philosophical sphere of the musical dramaturgy of the oratorio-trilogy with Narrator at its center, contains two semantic levels that comprise a certain conceptual whole: historical-time, storytelling (1) and contemporary level / timeless (2). The latter reveals the main idea of the eternity of Christian love in Berlioz's creative concept. The historical-time and storytelling level of the content is presented in the process of advancement of the musical dramaturgy throughout the development of the act from scene 1 (part I) to scene 2 (part III). The contemporary / timeless level of the content is revealed by Berlioz beyond the framework of the storyline, in scene 3 (Epilogue).

In the fourth vocal-symphonic section the tenor solo (Narrator) completes the historical storyline: "And thus it was that by an infidel / The Savior was saved <...> And eventually, having returned / To the place of His birth / He was willing to carry out the divine sacrifice / Which would redeem the human race / From eternal torture / And clear the way to its salvation".

Example 8. *Epilogue (Beginning)*

The character of the solo recitative of Narrator in the Epilogue is maintained in the style that corresponds with the perception about the sacred space of the mystery play, image of quietness, inherent to the first vocal-symphonic episode with Narrator's solo (part I). In the beginning of the Epilogue (*Lento*, $\frac{4}{4}$, *piano*) the emotionally restrained recitative of the tenor is presented on the background of prolonged tones (lines) in the parts of string and wind instruments, which form the thematic segments of the orchestra vertical. The chorus joins Narrator's storytelling in the middle vocal-symphonic section of the Epilogue, in which the "plane of the act" is turned towards the present and future: "O my heart, be filled with that solemn, pure love / Which alone can open the way to a heavenly dwelling place..."

Abundance of pauses in the part of the orchestra and dynamic marking of *perdendo* create the space of a mystery: the soul turns to God. The lyrical-philosophical center of the Epilogue is concentrated in the section *Andantino misto*. The chorus parts, which repeat the final verse after Narrator, are dominated by polyphonic voice leading.

Example 9. *Epilogue. Narrator's solo part*

In the Epilogue of the oratorio-trilogy Narrator completes the story of the mystery play about the spiritual dialogue between the Angels and the Holy Family, and the sacrament of Christmas; the soloists and chorus presented the conclusion of the vocal-symphonic concept. The idea of eternity of Christian love is interpreted by Berlioz in the dimension of the soul of a modern man, who can turn away from God; yet God never turns away from mankind.

In the process of the storytelling the composer reveals the psychological image of Narrator, and his classicistic restrained attitude towards the recited events. Focusing the interest of the audience on one or another fragment of the story, Berlioz leads the listeners towards understanding of the fact that Narrator is a modern day hero; he is a man who has substantial reasons to remind his contemporaries that relationship between the human soul and God is a mystery. The perception of this psychological phenomenon is systematically formed by Berlioz in the process of development of the vocal-symphonic concept. The multidimensionality of Berlioz's polyphonic thinking is

evident in the fusion of the time dimensions (past, present, and future) on a level of musical dramaturgy, in the skillful application of “emotional contrast in simultaneity”, and the contrasting polyphonic tactics of developing the vocal-symphonic musical fabric.

The Epilogue completes the process of cooperation of five main spheres of musical dramaturgy of the oratorio-trilogy: the lyrical-dramatic sphere of the Christian “storge” (tender love of the Holy Family); lyrical-psychological sphere of the Christian “agape” (spiritually elevated love for “your neighbor” – spiritual holiness of the Bethlehem shepherds, and godly love and compassion of the Ishmaelites’ family towards the Holy Family); mysterious sphere of the “Heavenly host” and narrative, lyrical-philosophical sphere, at the center of which is Narrator. The polyphonic cooperation between the “planes of action” and symphonic development of intonational elements of said spheres lie in the foundation of the development of the vocal-symphonic concept of the eternity of Christian love. In the final bars of the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” (Epilogue) the autonomous layers of the vocal polyphony form the eight-voice female chorus *a cappella*, set behind the stage, and the solo part of the tenor. The composer noted the need for an even performance of the *diminuendo* in transition from *piano* to *pppp* in all voices; in the score Berlioz placed a remark, which instructs the chorus on “chain breathing” in order to maintain continuous sound in repetition of the final word in the chorus of invisible Angels: *amen* – “so be it”.

Example 10. *Epilogue. Narrator and chorus of invisible Angels. Amen*

Thus the specificity of composer’s individual understanding of the psychological mystery of relationship between the human soul and God are reflected in the deep structure of the oeuvre. Berlioz’s oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” represents a great example, a creative canon for the French composers of the XIX-XX centuries, who created oratorio-trilogy works and grand forms of vocal-symphonic and instrumental music based on the synthesis of arts and genre elements; among them are oratorios of Charles-François Gounod, the “sacred drama” of “Marie-Magdeleine” and the miracle-opera “Le jongleur de Notre-Dame” by Jules Massenet, the oratorio “Les

Béatitudes” and “La Rédemption” by César Franck, mystery play “Le Martyre de Saint Sébastien” by Claude Debussy, oratorio “La légende de Saint Christophe” by Vincent d'Indy, oratorio “Jeanne d'Arc au bûcher ” by Arthur Honegger, Francis Poulenc’s opera “Dialogues des carmelites”, “Trois petites liturgies de la présence divine” and miracle-opera “Saint François d'Assise” by Olivier Messiaen, and others. Perception of the oratorio-trilogy “The Childhood of Christ” by Hector Berlioz as a concept of eternity of Christian love that is still relevant for the modern Christian world leads to a change in the outlook on the life and creative heritage of the composer.

References (transliterated)

1. Pol' Klodel'. Izbrannye stikhotvoreniya. Assotsiatsiya «Novaya literatura». MP «Mari» (izd-vo «Carte Blanche»). SPb - Moskva, 1992.
2. Averintsev S. S. Sobranie sochinenii / Pod red. N. P. Averintsevoi i K. B. Sigova. Sofiya - Logos. Slovar'. - K.: DUKh I LITERA, 2006
3. Kozlov S. L. Ernest Renan: Filologiya kak ideologiya. / Chteniya po istorii i teorii kul'tury. Vyp. 60. M.: Izdatel'skii tsentr RGGU, 2012.
4. Berlioz et Saboly par L. Guichard // La Revue Musicale, Numero special, Nc233. Hector Berlioz, Paris. 1956.
5. Khokhlovkina A. A. Berlioz. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. M.: 1960.
6. Mikhailova I. N., Petrash E. G. Iskusstvo i literatury Frantsii s drevnikh vremen do KhKh veka. M.: KDU, 2005.
7. Berlioz G. Izbrannye pis'ma /Perevod s frantsuzskogo: V 2-kh knigakh. Sostavlenie, perevod i kommentarii V. N. Aleksandrovoi, E. F. Bronfin. Kniga 1: 1819 - 1852. - L.: Muzyka, 1981.
8. Berlioz G. Izbrannye pis'ma /Perevod s frantsuzskogo: V 2-kh knigakh. Sostavlenie, perevod i kommentarii V. N. Aleksandrovoi, E. F. Bronfin. Kniga 2: 1853 - 1868. - L.: Muzyka, 1982.
9. Berlioz G. Izbrannye stat'i / Perevod s frants. Sostavlenie, perevody, vstupitel'naya stat'ya i primechaniya V. N. Aleksandrovoi i E. F. Bronfin. M., Muzgiz, 1956.
10. Berlioz G. Memuary / Perevod O. K. Slezkinoi. Vstup. st. A. A. Khokhlovkinoi. Red. perevoda i primech. V. N. Aleksandrovoi i E. F. Bronfin. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. 1961.

11. Vergilii «Eneida». / Per. s lat. S. Osheroval. - SPb.: Azbuka, Azbuka - At-tikus, 2013.
12. Vergilii. Bukoliki. Georgiki. Eneida. Goratsii. Ody. Epody. Satiry. Poslaniya. Nauka poezii. M.: Izdatel'stvo AST, 2009.
13. Istoriya zarubezhnoi literatury. Antichnost'. Srednevekov'e. Vozrozhdenie. XVII vek: Uchebnik. Pod red. prof. Gitel'mana. SPb.: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi akademii teatral'nogo iskusstva. SPb, 2011.
14. Audzhias K., Kachitti R. Issledovanie khristianstva. Kakvozdvigaetsya religiya / Per. s ital.: E. A. Khuden'kikh. -M.: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2014.
15. Onegger A. O muzykal'nom iskusstve: Per. s fr./ Komment. V. N. Aleksandrovoi, V. I. Bykova. - L.: Muzyka, 1979.
16. Kanonicheskie Evangeliya. / Per. s grech. V.N. Kuznetsovoi / Pod red. S. V. Lezova i S. V. Tishchenko. M.: Nauka. Izdatel'skaya firma «Vostochnaya literatura», 1992.
17. Kniga apokrifov. Vekhii i Novyi zavet. / [komment. R Bersneva, S. Ershova]. - SPb.: Amfora. TID Amfora, 2007.
18. Kholopova V. N. Tri storony muzykal'nogo sodержaniya / Philharmonica International music journal 2(2) 2014. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13227
19. Boschot A. Histoire d'un romantique (Hector Berlioz) vol. III. Paris, 1913.
20. Berlioz Hector. L'Enfance du Christ. Trilogie Sacree. Paroles de Hector Berlioz. - Complete score. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1900.
21. Averintsev S. Sobranie sochinenii / Pod red. N. P. Averintsevoi i K. B. Sigova. Svyaz' vremen. - K.: DUKh I LITERA, 2005.
22. Muzykal'naya entsiklopediya. GI. red. Yu. V. Keldysh. T. 5. M., «Sovetskaya entsiklopediya», 1981.
23. Mann T. Iosif i ego brat'ya. T. 2. - M.: Izdatel'stvo Pravda. 1991.
24. Gete Iogann Vol'fgang. Ob iskusstve. Sost., vstupit. stat'ya i primech. A. V. Gulygi. M.: Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1975 g.
25. Maikapar A. Novyi Zavet v iskusstve: Ocherki ikonografii zapadnogo iskusstva. - M.: KRON-PRESS, 1998.
26. Bashlyar, Gaston. Poetika prostranstva. - M.: Ad Marginem Press, 2014.

27. Protopopov V. P. Polifoniya Berlioza / Protopopov V. P. Istoriya polifonii v ee vazhneishikh yavleniyakh. Zapadnoevropeiskaya klassika XVIII - XIX vekov. M.: Muzyka, 1965.
28. Eko U. i Martini K. M. (kardinal). Dialog o vere i neverii / Per. s it. (Seriya «Dialog»). - 3-e izd. - M.: Bibleiskobogoslovskii institut sv. apostola Andrey, 2011.

Questions and tasks

1. Would you name the parts of the oratorio-trilogy 'The Childhood of Christ' by Hector Berlioz?
2. Could you define the artistic concept of the oratorio-trilogy 'The Childhood of Christ' by Hector Berlioz?
3. What is the Narrator's role in 'The Childhood of Christ'?
4. Would you analyze the phenomenon of 'invisible theatre' in the oratorio-trilogy 'The Childhood of Christ'? (Scene 6, Part I, Ref. Example 6)
5. Which part represents the lyrical culmination in 'The Childhood of Christ'?
6. Which part represents the dramatic culmination in 'The Childhood of Christ'?
7. What semantic level comprise the main idea of the eternity of Christian love in Berlioz's creative concept?
8. Analyze the musical content of 'The Shepherd's Chorus' based on the score 'The Childhood of Christ'.
9. Analyze the musical content of 'The Repose of the Holy Family' based on the score 'The Childhood of Christ'.
10. Analyze the musical content of 'The Shepherd's Farewell to the Holy Family' based on the score 'The Childhood of Christ'.

Sheet music examples to Chapter 2

PREMIÈRE PARTIE. ERSTER THEIL. FIRST PART.

Le Songe d'Hérode.

Der Traum des Herodes. Herod's Dream.

H. Berlioz, Op. 25.

Beendigt in Paris am 25. Juli 1854.

Moderato un poco lento. (♩ = 66.)

Flauti. *mf* *p*

Clarinetten in B (Sib). *mf* *p*

Fagotti. *mf* *p*

Le Récitant.
Ein Erzählender.
Narrator.
(Tenor.)

Moderato un poco lento. (♩ = 66.)
(avec solennité - feierlich - solemn)

Dans la crèche, en ce temps, Je - sus ve.nait de naître; Mais nul prodige en.
In der Krip-pe, zur Zeit, Je-sus war kaum ge-bo-ren. Noch zeigten keine
At this time Je-sus Christ was born, our Lord and Saviour Yet did no sign re-

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello
e Contrabasso.

Moderato un poco lento. (♩ = 66.)

poco f *p*

poco f *p*

poco f *p*

R. cor ne l'a.vait fait con.nai.re. Et dé-jà les puis.sants tremblaient, Dé-jà les fai-bles es-pé-
Wun-der, wer ihn aus-ge-sen-det. A-ber schon bebt manch stol-zer Thron, doch auch der Schwa-che schau-et
veal who it was that had sent him. But the kings trembled on their thrones, While in the hearts of the af-

Приложение 2. Пример 1. Часть I. Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика
Appendix 2. Example 1. Part I. First vocal-symphonic section with Narrator's solo part

Example 1. Part I. First vocal-symphonic section with Narrator's solo part.

Fl. a 2. **Andante misterioso.** (♩ = 60.)

Ob.

C. ingl.

Clar. a 2.

Cor. I. *mf*

Fag. *ff* a 2. *mf*

Tromb. *ff*

H. **Andante misterioso.** (♩ = 60.)

gloire!...
Leben?
glory?

Vcello. *ff* *mf* *pizz.* *p*

C.B. *ff* *mf* *pizz.* *p*

Andante misterioso. (♩ = 60.)

Example 2. Part I. Andante misterioso (Herod's aria).

Voix des Femmes et Enfants.
 Frauen- und Knabenstimmen.
 Voices of women and boys.

Sopr. I. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho - san - na! Ho -

Sopr. II. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho -

Alti I. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho -

Alti II. Tutti. *mf*
 Ho - san - na! Ho -

mf

pp

pp

pp

pizz.

Lento. (♩ = 56.)

Example 3. Part I. Scene 6. Choir of invisible Angels. Hosanna.

DEUXIÈME PARTIE. ZWEITER THEIL. SECOND PART.

La Fuite en Egypte.

Die Flucht nach Ägypten.

The Flight into Egypt.

Les bergers se rassemblent
devant l'étable de Bethléem.

Die Hirten versammeln sich
vor der Krippe zu Bethlehem.

The shepherds assemble
before the manger of Bethlehem.

OUVERTURE.

Moderato un poco lento. (♩ = 96.)

Componirt zu Paris
im Oktober 1850.

Flauto I.

Flauto II.

Oboe.

Corno inglese.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Moderato un poco lento. (♩ = 96.)

p

Mit non ♯
E nicht ♯ E
E not E ♯

p

Sit non ♯
H nicht ♯ H
B ♯ not B ♯

p

Sit non ♯
H nicht ♯ H
B ♯ not B ♯

37

37

Example 4. Part II. Overture.

L'Adieu des Bergers à la Sainte Famille.
Abschiedsgesang der Hirten
beim Scheiden der heiligen Familie. The shepherds
bid farewell to the Holy Family.

Allegretto. (♩. = 50.)

Oboi. 

Clarineti in A (La). 

Soprani.  Il s'en va loin de la ter-re Ou dans l'é-table il vit le jour.
Du ent-flichest der Hei-mat Hainen, ent-flichest der dunklen Krip-pe Hut;

Alti.  Must thou bid fare-well, sweet in-fant, to the crib where thou wast born;

Tenori.  Il s'en va loin de la ter-re Ou dans l'é-table il vit le jour.
Du ent-flichest der Hei-mat Hainen, ent-flichest der dunklen Krip-pe Hut;

Bassi.  Must thou bid fare-well, sweet in-fant, to the crib where thou wast born;

Violino I. 

Violino II. 

Viola. 

Violoncello.  *arco*

Contrabasso.  *arco*

Allegretto. (♩. = 50.)



De son père et de sa mè-re Qu'il res-te le cons-tant a-mour! Qu'il gran-dis-se, qu'il pros-
mag der El-tern Lieb' sich ei-nen, zu schir-men dich mit from-mem Muth. Wach-se, blü-he! Sei den

comfort thou thy moth-er weeping, oh, cheer her heart of hope for-lorn! Grow in strength, till man-hood

De son père et de sa mè-re Qu'il res-te le cons-tant a-mour! Qu'il gran-dis-se, qu'il pros-
mag der El-tern Lieb' sich ei-nen, zu schir-men dich mit from-mem Muth. Wach-se, blü-he! Sei den

comfort thou thy moth-er weeping, oh, cheer her heart of hope for-lorn! Grow in strength, till man-hood

De son père et de sa mè-re Qu'il res-te le cons-tant a-mour! Qu'il gran-dis-se, qu'il pros-
mag der El-tern Lieb' sich ei-nen, zu schir-men dich mit from-mem Muth. Wach-se, blü-he! Sei den

com- fort thy moth- er weeping, oh, cheer her heart of hope for-lorn! Till man-hood

Example 5. Bethlehem shepherd's chorus. Beginning.

Fl. I. *pp*

Clar. *pp*

R. *pp* *soffo voce*

reux; Et les an-ges du ciel, à ge-noux du tour d'eux, Le di-vin en-fant a-do-
 Traum, und die En-gel des Lichts knie-ten nie-der um sie, be-te-ten zum hei-li-gen
 dream while An-gels from Heav'n o'er them vig-il keep, wor-shipping on bend-ed knee the

Fl. *pp*

C. ingl. *pp*

Clar. *pp*

R. *pp*

re- rent.
 Kin-de.
 ho-ly babe.

4 Soprani. *pp* *perdendo* *ppp*

Le Chœur doit être placé Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!
 au loin derrière la scène. Hal-le-lu-ia! Hal-le-lu-ia!
 Der Chor muss weit hinter dem Orchester aufgestellt sein. Hal-le-lu-ia! Hal-le-lu-ia!

2 Alt. I. *pp* *perdendo* *ppp*

The Chorus must be placed Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!
 far behind the orchestra. Hal-le-lu-ia! Hal-le-lu-ia!

2 Alt. II. *pp* *perdendo* *ppp*

A défaut de Chœur, le Ténor chante les dix mesures du Soprano I. Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!
 Wenn kein Chor vorhanden singt der Tenor die zehn Takte des I. Soprans. Hal-le-lu-ia! Hal-le-lu-ia!
 In the absence of a chorus the tenor sings the ten bars of the first soprano. Hal-le-lu-ia! Hal-le-lu-ia!

div. *ppp*

div. *ppp*

div. *ppp*

pizz. *p*

pizz. *p*

p

Example 6. Part II. End. Chorus of invisible Agels. Hallelujah.

Tempo I.

Fag. *p*

Timp. *mf*

M. *mf*

J. *mf*

ni - e. Je vais tom - ber...
 lei - ne. Ich sin - ke hin...
 help us. I'm faint to death...

Oh! par pi - tié, —
 Öff - net die Thür!
 O - pen the door!

div. *p*

pizz. *p*

arco *p*

Tempo I.

Ob. *p*

Fag. *p*

M. *p*

J. *p*

Oh! par pi - tié, — se - cou - rez - nous!
 Öff - net die Thür, er - barm - teuch - mein,
 O - pen the door! oh, let us in! —

Lais - sez - nous re - po - ser chez vous!
 gön - net uns Ob - dach, o las - set uns ein!
 Oh grant us shel - ter, and let us in! —

Example 7. Part III. Duet of Saint Mary and Saint Joseph.

Scene III.

Epilogue. Epilog. Epilogue.

Lento. (♩ = 50)

Lento. (♩ = 50)

Fl. a 2.
Ob. p *perdendo*
C. ingl. *p* *perdendo*
Clar. *p* *perdendo* **a 2.**

Le Récitant.
Ein Erzählender. (Tenor.)
A Narrator.

L'istesso tempo.
Recit. misurato.

Ce fut ain-si que par un in-fi-dè-le
Und so ge-schah es denn, dass von den Hei-den
And thus it came to pass, that from the heathens

L'istesso tempo.
Recit. misurato.

Fut sau-ve le Sau-veur. Pen-dant dix ans Ma-ri-e, et Jo-seph a-vec el-le,
ward der Hei-land be-wahrt. Zehn Jah-re pfleg-ten Jo-sum die Bei-den ver-ei-net,
our Re-deem-er was saved. And thus for ten years Mar-y and Jo-seph to-geth-er

R.

Fut sau-ve le Sau-veur. Pen-dant dix ans Ma-ri-e, et Jo-seph a-vec el-le,
ward der Hei-land be-wahrt. Zehn Jah-re pfleg-ten Jo-sum die Bei-den ver-ei-net,
our Re-deem-er was saved. And thus for ten years Mar-y and Jo-seph to-geth-er

unis.
div.

Example 8. Epilogue (Beginning).

Un poco riten. - - - - - Un poco ritard.

main De l'é - ter - nel sup - pli - ce, Et du sa - lut lui fray - a le che - min.
 Wahn er - lö - send von uns wen - de, dass er uns führ' auf des Heil's rech - te Bahn.
 death, and save us from dam - na - tion, showing the way to re - demption and Heaven.

Un poco riten. - - - - - Un poco ritard.

Fl. Andantino mistico. (♩ = 60)

Ob. *p* *pp*
 C. ingl. *p* *pp*
 Clar. *p* *pp*
 Fag. *p* *pp*

R. Andantino mistico. (♩ = 60) *cresc.* *p*

O mon â - me, pour toi que res - te - til à fai - re, Qu'à -
 Mei - ne See - le, für dich, was blei - bet noch zu schaf - fen, als -
 Oh my spir - it, now bow thee down to thy Cre - a - tor, bow -

1 Solo. *p*
 2 Soli. *p*
 1 Solo. *p*

Andantino mistico. (♩ = 60)

Example 9. Epilogue. Narrator's solo part

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава 1. Драматическая легенда Г. Берлиоза «Осуждение Фауста»	5
О христианской вере в литературе и искусстве раннего французского романтизма.....	5
О христианской вере в творчестве Ф. Р. де Шатобриана	10
Музыкальный романтизм Г. Берлиоза: годы творческого формирования	13
Перевод «Фауста» Гёте. О синкретизме веры в творчестве Жерара де Нерваля.....	16
«Восемь сцен из «Фауста» Гёте» Г. Берлиоза (1828-1829)	17
Легенда о докторе Фаусте	18
История создания Г. Берлиозом драматической легенды «Осуждение Фауста». Либретто	19
Особенности художественного замысла Г. Берлиоза	21
Композиторская интерпретация литературного первоисточника	22
Структура, синтез жанровых элементов, музыкальная драматургия «Осуждения Фауста»	22
Пасхальный гимн.....	23
Литания	26
Эпилог	27
Эпизод «На небе» (хор серафимов перед престолом Всевышнего), Эпилог	27
Апофеоз Маргариты	28
Литература	30
Контрольные вопросы и задания	32
Нотные примеры к Главе 1	36
Глава 2. Ораториальная трилогия Г. Берлиоза «Детство Христа»	42
Об истоках художественного замысла «Детства Христа»	43
Из истории создания ораториальной трилогии Г. Берлиоза «Детство Христа»	45
Либретто Берлиоза как синтез элементов духовного и светского содержания.....	48
Синтез жанровых элементов в художественной концепции ораториальной трилогии.....	49
Драматургические функции Рассказчика в ораториальной трилогии	49
Часть I. Композиция. Особенности музыкальной драматургии	49
Часть I. «Сон Ирода». Первый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика	51
Музыкальная характеристика образа Св. Иосифа-плотника в дуэте у яслей в Вифлееме	57
Часть II. «Бегство в Египет». Композиция. Особенности музыкальной драматургии	60
Увертюра.....	61
Сюжет «Поклонение пастухов».....	62
Сюжет «Бегство в Египет» в изобразительном искусстве	62
«Прощание пастухов со Святым Семейством».....	63
«Хор пастухов». Композиция; связь с основной идеей художественной концепции ораториальной трилогии.....	63
«Отдых Святого Семейства». Фундаментальные образы. Психологическая интерпретация событий. Второй вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика	65
Часть III «Приход в Саис». Композиция. Особенности музыкальной драматургии	68
Третий вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика	69
Сцена 3 (Эпилог). Четвертый вокально-симфонический раздел с солирующей партией Рассказчика	73

Литература	75
Контрольные вопросы и задания	77
Нотные примеры к Главе 2	81
Fundamental Christian concepts in H. Berlioz's works: ' <i>La Damnation de Faust</i> '. ' <i>L'Enfance du Christ</i> '	91
Preface	91
Chapter 1. <i>La Damnation de Faust</i> , a dramatic legend by H. Berlioz.	92
About the Christian faith in the art and literature of early French Romanticism.....	92
About the Christian faith in the works of F. R. de Chateaubriand	96
Musical romanticism of H. Berlioz: years of creative formation	99
Translation of Faust by Goethe. On the syncretism of faith in the works of Gerard de Nerval	101
Eight scenes from Faust by Goethe, H. Berlioz (1828-1829).....	102
The legend of Doctor Faust	104
History of the creation of the dramatic legend of ' <i>La Damnation de Faust</i> ' by Berlioz. Libretto.....	105
Features of the artistic concept of H. Berlioz.....	106
The composer's interpretation of his literary source.....	107
The structure, fusion of genre elements, and the musical dramaturgy of ' <i>La Damnation de Faust</i> ' ...	107
Easter Hymn	108
Litany	111
Epilogue	112
The Apotheosis of Marguerite	113
References	114
Questions and tasks	117
Sheet music examples to Chapter 1.....	118
Chapter 2. Oratorio-trilogy " <i>The Childhood of Christ</i> " by Hector Berlioz.....	125
On the source of the creative concept of " <i>The Childhood of Christ</i> "	128
From the history of creation of the Berlioz's oratorio-trilogy " <i>The Childhood of Christ</i> "	129
Berlioz's libretto as a synthesis of the elements of spiritual and secular content	135
Synthesis of the genre elements in the creative concept of the oratorio-trilogy.....	136
Dramaturgical functions of the Narrator in the oratorio-trilogy	136
Part I. Composition. Peculiarities of the musical dramaturgy	137
Part I. "Herod's Dream". First vocal-symphonic section with Narrator's solo part	139
Musical characteristics of the image of St. Joseph-carpenter in the duet at the cradle in Bethlehem	150
Part II. "Flight into Egypt". Composition. Peculiarities of the musical dramaturgy.....	155
Overture.....	155
The fabula of "Adoration of the Shepherds"	157
The fabula "The Flight into Egypt" in visual art	158
"The Shepherd's Farewell to the Holy Family". "Shepherd's Chorus"	159
"Shepherd's Chorus". Composition; connection to the main idea of the creative concept of the oratorio-trilogy	160
"The Repose of the Holy Family". Fundamental images. Psychological interpretation of the events. Second vocal-symphonic section with Narrator's solo.....	162
Part III "The Arrival at Sais". Composition. Peculiarities of the musical dramaturgy	167
Third vocal-symphonic section with Narrator's solo part	169
Scene 3 (Epilogue). Fourth vocal-symphonic section with Narrator's solo part.....	176

References (transliterated)	179
Questions and tasks	181
Sheet music examples to Chapter 2.....	182